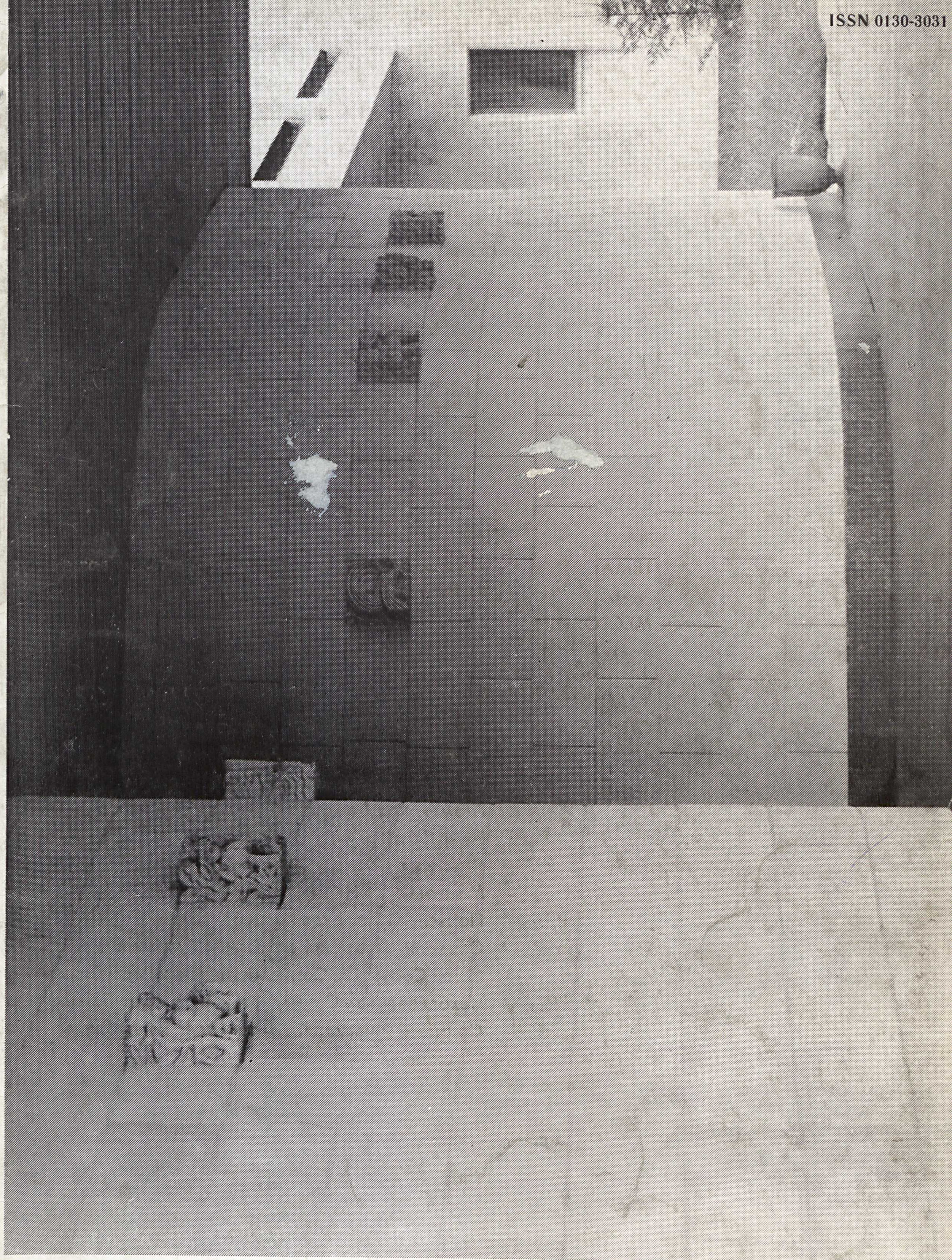
ISSN 0130-3031



Декоративное искусство СССР

2 255 1979

ТВОРЧЕСКОЕ СОВЕЩАНИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СОЮЗОВ АРХИТЕКТОРОВ И СОЮЗОВ ХУДОЖНИКОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

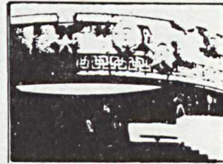
ТЕМА:	«Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе»
МЕСТО:	Москва — Суздаль
ВРЕМЯ:	10—14 октября 1978 года
ОРГАНИЗАТОР:	Союз художников СССР и Союз архитекторов СССР
СТРАНЫ-УЧАСТНИЦЫ:	Народная Республика Болгария Венгерская Народная Республика Социалистическая Республика Вьетнам Германская Демократическая Республика Республика Куба Лаосская Народно-Демократическая Республика Монгольская Народная Республика Польская Народная Республика Социалистическая Республика Румыния Союз Советских Социалистических Республик Чехословацкая Социалистическая Республика Социалистическая Федеративная Республика Югославия

Международное совещание художников и архитекторов социалистических стран

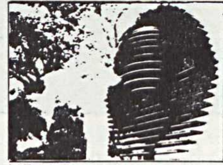
Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе

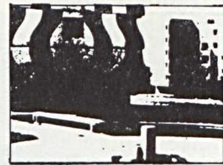
СССР

КУБА

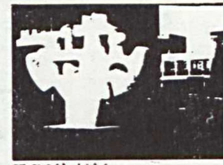

МОНГОЛИЯ

БОЛГАРИЯ


ЧЕХОСЛОВАКИЯ


ВЕНГРИЯ

РУМЫНИЯ


ПОЛЬША

ГДР

«Вместе с расцветом каждой социалистической нации, укреплением суверенитета социалистических государств все теснее становятся их взаимосвязи, возникает все больше элементов общности в их политике, экономике, социальной жизни, происходит постепенное выравнивание уровней развития. Этот процесс постепенного сближения стран социализма вполне определенно проявляется ныне как закономерность»,— сказал Леонид Ильич Брежнев на XXV съезде КПСС.

Естественно, что отмеченная закономерность проявляет себя и во всех областях культуры, в том числе и в том деле, которым заняты архитекторы, художники-монументалисты, дизайнеры,— те, кто призван возводить добротные и красивые города и села, кто обязан делать так, чтобы все, что окружает людей в быту, на работе, во время отдыха, радовало их, создавало условия для всестороннего и гармонического развития.

Международное сотрудничество архитекторов и художников социалистических стран осуществляется уже многие годы. Координация творческих планов, взаимное участие в проектировании и строительстве архитектурных комплексов, создание монументальных произведений для городов братских стран, международные конкурсы, обмен выставками и изданиями, постоянные контакты художников, искусствоведов и теоретиков искусства — без всего этого трудно представить себе сегодня художественную жизнь стран социализма.

Созыв международного совещания на тему «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе» ознаменовал завершение важного этапа этой работы.

Дело в том, что в последнее время во всех социалистических странах у архитекторов и художников оказался накопленным большой практический опыт, создано немало интересных, иногда дискуссионных теоретических концепций, короче говоря, ощущалась потребность обсудить целый ряд проблем, обменяться опытом, наметить задачи, которые необходимо решить в этой области и вместе подумать о путях их осуществления.

Тот факт, что для созыва такого совещания был выбран 1978 год, не случаен: для всех архитекторов и монументалистов этот год — юбилейный. Ровно 60 лет назад В. И. Ленин среди первоочередных дел Советской власти обратился к искусству как верному и мощному оружию в борьбе за новые социальные идеалы. С тех пор работа, начавшаяся с постановки единичных памятников, причем только в нашей стране, приобрела характер целенаправленной комплексной деятельности над формированием городской среды во всех социалистических странах. Формы этой деятельности разнообразны. Если свести к сжатой формуле вклад каждой страны в общее дело созидания среды социалистического общества, получится довольно внушительная картина. Сюда войдет и опыт, накопленный в области творческой работы архитекторов и художников, и плодотворная деятельность специалистов в области городского дизайна, и теоретические подходы к вопросам среды, и практика сохранения культурных традиций в среде современного города, и многое другое, что составляет гордость архитекторов и художников различных социалистических стран, неоспоримые достижения современной культуры.

Общие идейные основы, служение идеалам социализма и коммунизма, политическая зрелость и убежденность деятелей искусства социалистических стран являются той цементирующей основой, на базе которой осуществляется их творческое, теоретическое, практическое сотрудничество. Именно эта общая основа определяет схожие пути развития культуры — и в частности архитектуры и искусства — а также

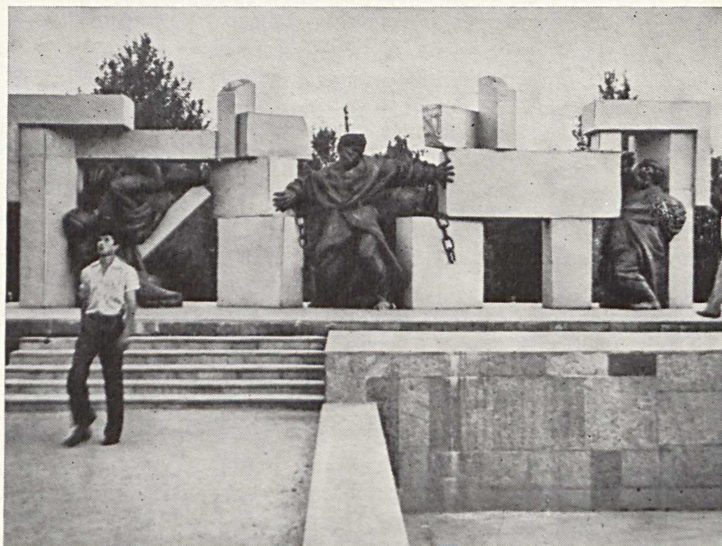
Н. Андронов
А. Васнецов,
История печати.
Мозаика в новом
здании редакции
газеты «Известия».
Москва

С. Мурадян
Армения, 1920 г.
Роспись в
сельском клубе
в селе Апата

Ю. Королев
Витраж в здании
кинотеатра.
Набережные Челны

Р. Эльдаров
Памятник Айни.
Душанбе

Ю. Чернов
(скульптор),
Г. Исакович
(архитектор)
Памятник
Л. Б. Красину.
Бронза, гранит.
Курган



СССР

общие, еще нерешенные профессиональные вопросы, которые необходимо решать сообща в процессе творческого сотрудничества.

Так формулировалась задача, исходя из которой организаторы совещания — Союз архитекторов СССР и Союз художников СССР — разработали его структуру и тематику.

Оно состоялось в Москве с 10 по 14 октября; дискуссия по актуальным вопросам затем продолжалась и в Суздале.

18 сообщений было заслушано на заседаниях секции «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в условиях НТР».

28 выступлений — на секции «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в формировании социалистического образа жизни».

В предлагаемом ниже кратком обзоре мы расскажем об основных проблемах, нашедших свое решение или выдвинутых для обсуждения участниками совещания «Синтез изобразительного искусства и архитектуры в социалистическом обществе».

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Определение понятия «синтез искусств», а также границ и современной специфики определяемого этим понятием явления составило самостоятельную важную тему разговора на совещании. Как известно, архитекторы и художники социалистических стран сегодня столь же часто пользуются понятием «синтез», как и представлением о необходимости «художественного формирования окружающей человека среды» — среды многослойной и целостной, духовно наполненной, современной по всем уровням комфорта и традиционной в лучшем смысле этого слова, то есть сохраняющей масштабность, сложность, обаяние, национальную и региональную характерность, историко-культурную значимость.

Именно в таком широком контексте нашла свое рассмотрение тема синтеза на совещании: он представляет сегодня конечную цель совместных творческих усилий не только градостроителей, архитекторов, монументалистов, но и живописцев, скульпторов, художников прикладного искусства, дизайнеров, ландшафтных архитекторов, реставраторов и т. д. И сотрудничество это мыслится, как было сказано в докладе советской делегации, «не просто желательным и возможным, а... закономерным и необходимым». «Из этого следует, что не только архитектура не должна чуждаться сотрудничества с другими пластическими искусствами из опасения утратить «чистоту» своего языка, но и живопись, и скульптура не имеют морального права «замыкаться» в своей специфически-станковой, камерной проблематике, уклоняться от задач, которые налагает на них работа в архитектуре и градостроительстве» (Ю. Королев, СССР).

Совещание показало, что участие художников всех видов искусства в формировании среды жизнедеятельности человека социалистического общества, в оформлении социалистического образа жизни осознается сегодня не только как эстетическая, но и как этическая программа, реализующая высокий гуманистический принцип «все для блага человека».

«Этот девиз, начертанный на знамени нашей партии, мы должны воплотить в камне и бетоне, в структуре и облике населенных мест»,— провозгласил в своем вступительном слове, открывая совещание, председатель правления Союза архитекторов СССР Г. Орлов.

«Синтез искусств — это вопрос не эстетических норм и канонических принципов, а вопрос... упирающийся в смысл существования человека-художника, чувствующего, что он призван стать выразителем великой эпохи» (X. Стефанов, БНР).

Если еще в недавнем прошлом границы искомого единства искусств даже в самых смелых проектах и мечтах не превышали единичного архитектурного ансамбля, в наши дни непосредственное взаимодействие пластических искусств, дизайна и архитектуры осуществляется в работе над более широким объектом, которым становится сам «контекст» крупных городских комплексов, понимаемый в его диалектической взаимосвязи с характером среды. Вот почему тема синтеза изобразительных искусств и архитектуры в социалистическом обществе и развернулась на совещании в обсуждение проблемы «искусства городской среды при социализме».

Оправдано ли это? Не есть ли это подмена одного понятия другим? Прежде, чем ответить на этот вопрос, стоит вспомнить, что в ежедневной нашей практике, как правило, употребление понятия «синтез искусств» сопровождало все разговоры об участии изобразительного искусства в композиции архитектурного сооружения (внутреннего или открытого внешнего архитектурного пространства). В равной мере оно охватывало как действительно удачные примеры достигнутого композиционного единства искусств, так и те, где налицо имелся лишь «факт соучастия» и больше ничего. В результате, термин этот в какой-то степени приобрел метафорический смысл, раскрывающий, так сказать, наличие участия, сам факт работы художника «в архитектуре», а не качественную сторону сложного идейно-художественного процесса.

Поэтому более четкая постановка задачи «формирования среды» открыла возможность обмена мыслями по поводу самой сути проблемы синтеза: она нацеливает на оценку результата сотрудничества художника и архитектора и, мало того, на такое понимание достигнутого непосредственного композиционного единства искусств, при котором оно мыслится лишь как часть более многосложного явления. «Главная цель синтеза изобразительных искусств и архитектуры связана с общими задачами развитого социалистического общества, строящего коммунизм. Цель эту можно определить как создание такой целостной, художественно осмысленной среды жизнедеятельности общества, которая была бы материальным воплощением новой общественной формации» (Ю. Королев, СССР).

Эта мысль нашла поддержку и развитие во многих докладах и выступлениях, обнаружив полное единодушие архитекторов и художников социалистических стран в понимании задач формирования среды, создающей условия для полноценной «жизни в коллективе» (Ф. Вамоши, ВНР), воспитывающей в людях «чувство социалистического коллективизма и социалистической принадлежности» (Я. Шомоди, ВНР).

Программная цель синтеза, о которой говори-

На стр. 5 (вверху)

Лувсандор
Музей революции

Д. Лурье
Дворец бракосочетания

Уржнэз, Дожхана (художники), Эуизата, Доржсуржс (скульпторы), Хишай, Уртнасан, Мишиг (архитекторы)
Монумент советскому воину. Улан-Батор

На стр. 5 (внизу)
В. Хасер
Памятник борцам, павшим за укрепление народной власти в Чорштыне

А. Борые
Указатель в подземном переходе

А. Хайдицкий
Скульптура в городе

Новаковский
Скульптура в городе

З. Павлицкая
Скульптура в городе

лось на совещании, включает в себя ряд конкретных задач; в них общая социальная программа социалистического общества находит свое отражение в профессиональной плоскости архитектуры и искусства, на долю которых выпали основные задачи гармонизации и эстетизации окружающей среды, ее духовного наполнения и эмоциональной окрашенности.

Главной тенденцией, характерной для современного этапа решения этих задач, следует считать, как говорилось на совещании, изменение характера участия изобразительного искусства в формировании среды, когда «архитектурно-градостроительный аспект работы художников, их роль в преобразовании среды выдвигается на первый план» (Ю. Королев, СССР).

Иначе говоря, комплексность художественного формирования жизненной среды должна стать реальностью строительства новых городов и крупных градостроительных комплексов, реальностью реконструкции старых городов и работы художника на селе.

«Комплексное художественное оформление окружающего мира, следует, по мнению немецкого делегата, понимать двояко». Это процесс, ориентированный, во-первых, на целостность участвующих в нем предметов, а во-вторых, на художественное единство «контекста», среды как целого (Г. Вехтлер, ГДР).

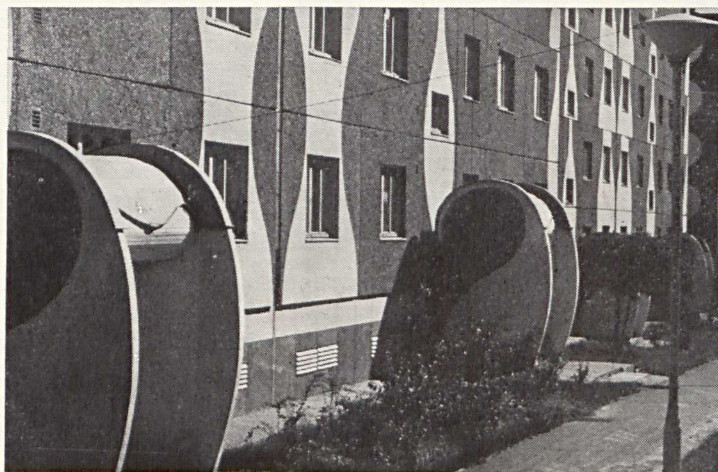
Каков должен быть характер этой искомой «новой» целостности, какие тут возможны типы, уровни сложности, степени завершенности и открытости к изменениям, меры гибкости, возможности к трансформации? Как осуществляется «сосуществование различных с формальной точки зрения эстетических структур в окружающем пространстве»? (А. Хаска, ПНР). Каковы максимальные и минимальные размеры городского ансамбля «с прочитываемой целостностью»? (М. Коник, СССР). Вот вопросы, вызвавшие профессиональный обмен мнениями. Но прежде всего необходимо сказать, что, независимо от конкретных концепций формирования среды, одним из общих и обязательных условий решений этой задачи является, по мнению всех делегатов, достижение «органического единства между мышлением художника и архитектора» (И. Типа, СРР), что, несомненно, требует корректив в области архитектурно-художественного образования («Групповой принцип работы вызывает необходимость перестройки существующего образования с целью воспитания всесторонне информированного специалиста»,— В. Люксова, ЧССР), так же, как и поиска новых форм сотрудничества архитекторов, художников и других специалистов, форм координации их деятельности и правового ее закрепления.

Не все из этих вопросов получили на совещании достаточно конкретное, методически последовательное развитие. Но и сама постановка их говорит о новом уровне понимания задач синтеза в странах социалистического содружества на современном этапе.

ИДЕИ И КОНЦЕПЦИИ

Выявившееся на совещании общее понимание целей и задач синтеза искусств было конкретизировано в многочисленных (как правило, сопровождавшихся широким показом слайдов и диапозитивов) рассказах делегатов о творческой деятельности художников и архитекторов социалистических стран.

Трансформация проблемы синтеза в проблему комплексной организации среды открывает возможность перехода на новый уровень профессионального мышления — вот первый вывод,

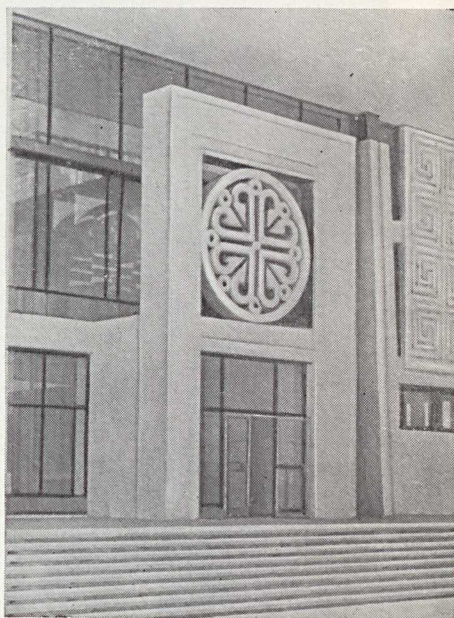


Варга Имре (скульптор), Мадьяр Геза (архитектор)
Скульптура поэта Миклоша Радноти. Шалготарян

Чете Дьёрдь и другие проектировщики
Окраска крупнопанельного дома. Общий вид и фрагмент

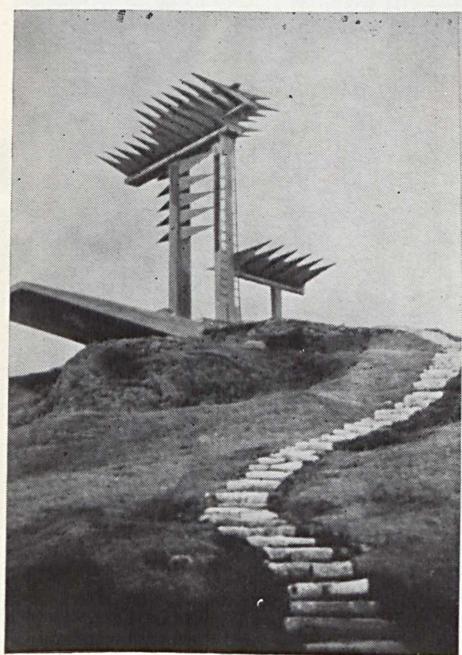
Шамодьи Йожеф (скульптор), Срог Дьердь (архитектор)
Памятник Освобождению. Шалготарян

ВЕНГРИЯ



МОНГОЛИЯ

ПОЛЬША

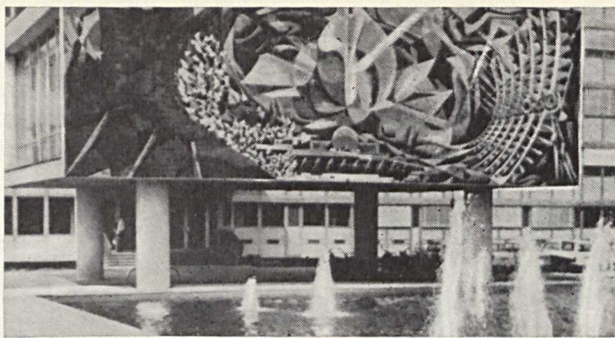


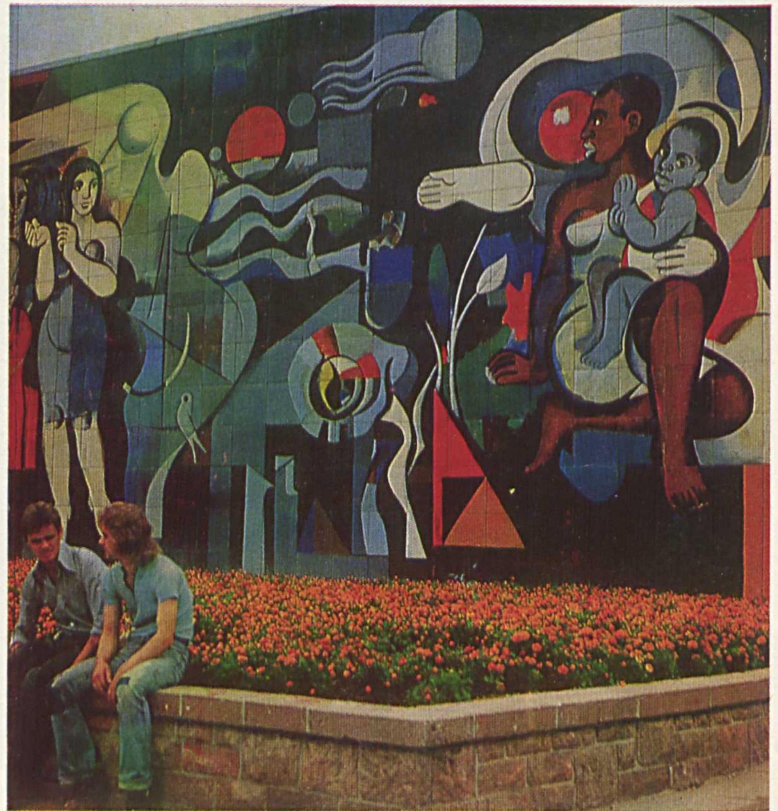
Х. Ренау
Майоликовое панно на здании энергетического комбината. г. Галле

И. Ястрам
Мозаичное панно. Роспись в кафе. г. Росток

Керамическое панно в г. Суль. Общий вид
Фрагмент

ГДР

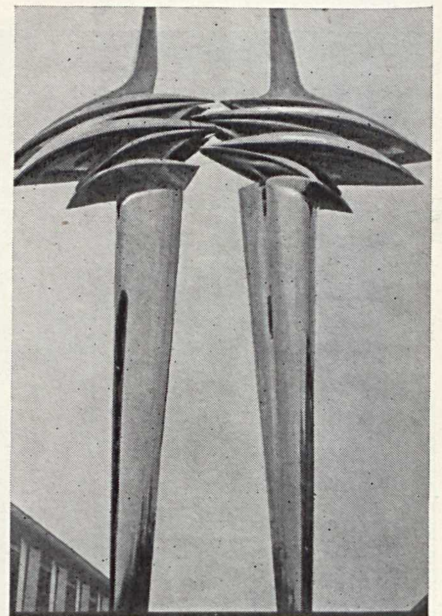


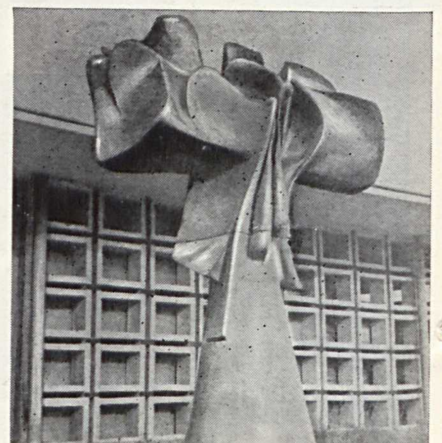


И. Никодим
Мозаика из камня. г. Северный Плоешти

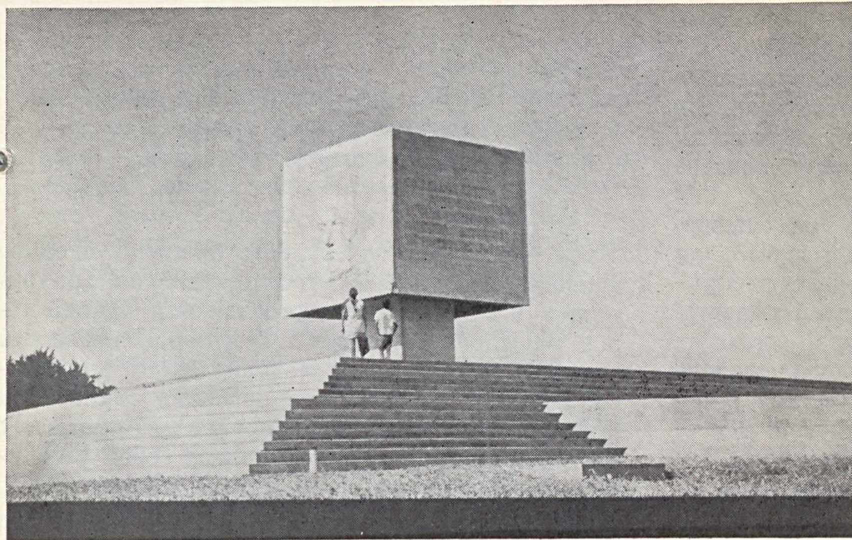
К. Лукачи
Диалог электроволн. Металл. г. Бухарест

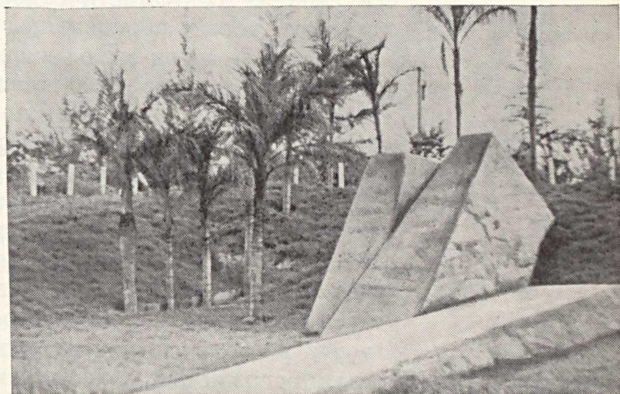
К. Бадя
Победа. Керамика. г. Костинешти





РУМЫНИЯ





Памятник герою революции Авель З. Сантамария. Сантьяго-Куба

Памятник павшим героям 26 июля. Магистраль Сибонэй. Сантьяго-Куба

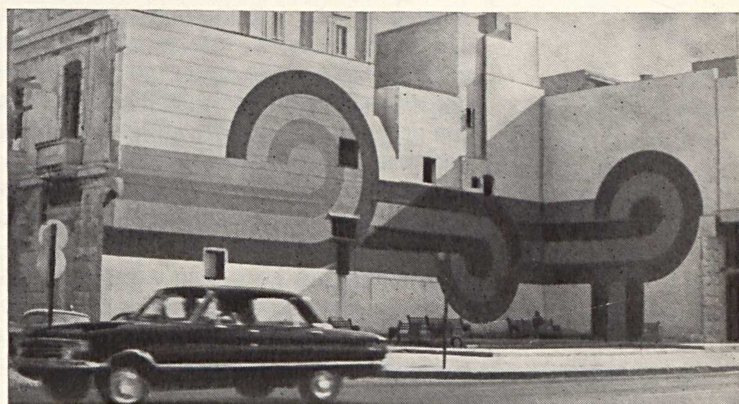
Городская графика на ул. Монтэ. Гавана

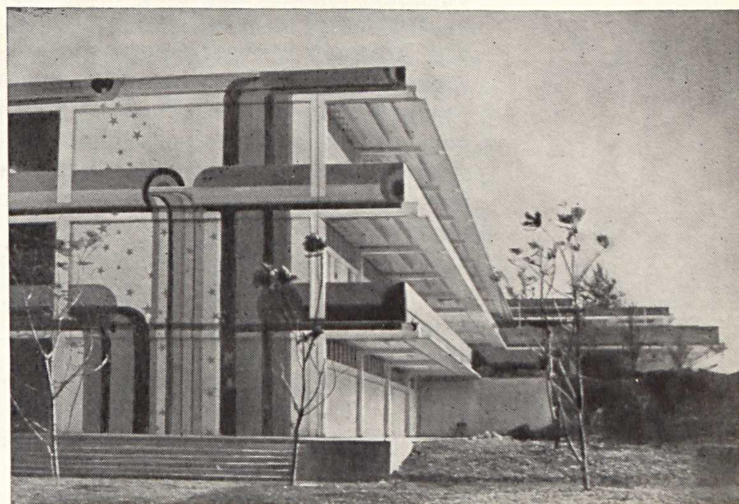
Городская графика на ул. 4-х Магистралей. Гавана

Городская графика на пр. Малекон. Гавана

Детский сад в микрорайоне «Ведадо». Гавана

Детский сад в микрорайоне «Ведадо». Гавана





который можно сделать, суммируя полученные впечатления.

Предложенные вниманию делегатов проектные идеи, концепции и методики, разрабатываемые в странах социалистического содружества, намечают новые перспективы в области синтеза искусств — таков вывод второй.

Среди множества представленных на совещании концептуальных предложений мы выбрали несколько, на наш взгляд, характерных, раскрывающих некоторые тенденции в этой области. Одно из них, разработанное группой молодых энтузиастов из Болгарии (руководитель Т. Крыстев), представляет собой пример поиска «нового методологического подхода к синтезу в селитебной системе города Пловдива». Авторы решили «сформировать единую систему взаимосвязанных элементов художественного синтеза и материально-художественного наследства» или, говоря иначе, «мемориальную систему, обладающую высокими эстетико-воспитательными качествами» (Т. Крыстев, БНР).

Для достижения такой цели они разработали специальную методику, которая охватывает несколько последовательных этапов работы: анализ и оценку существующего состояния синтеза и материально-художественного наследства; исследование скрытых ресурсов среды, то есть ее потенциальные возможности для создания художественного синтеза (выявление духовных пластов, важных исторических событий, имевших место на этой территории и т. д.); определение различных возможных в данном месте типов мемориальных зон.

Итоги предварительных историко-культурных изысканий стали основой для формирования схемы мемориальной системы.

Авторы показали участникам совещания спроектированные по этой методике мемориальные «стратегические линии художественного синтеза», на территории близ Пловдива и в городе Антоново, история которого тесно связана с драматическими событиями времен антифашистской борьбы болгарского народа. Задуманная здесь «Аллея бессмертия», по замыслу авторов, составит ядро единой мемориальной системы в этом районе страны. Органичная связь с природной средой и всеми жизненными структурами города выявлена посредством системы элементов художественного синтеза.

По сравнению с практикой прошлых лет, эта концепция болгарской группы, включающая широкий спектр задач и средств, необходимых для их решения,— вплоть до выявления механизма реализации замысла,— несомненно, полезна для методологического осмысления деятельности, направленной на комплексное формирование окружающей среды.

Аналогичный срез проблемы раскрывает и концепция, разработанная в нашей стране по инициативе группы художников МОСХа, о которой сообщила на совещании искусствовед С. Валериус.

Стремление авторов выйти на теоретический уровень осмысления творческих проблем синтеза искусств на всех его уровнях, с участием всех жанров декоративного и станкового искусства вызвало живую заинтересованность участников совещания, в откликах которых отмечалась прежде всего профессиональная культура понимания авторами реальных проблем, стоящих перед художниками в их ежедневной практической работе.

Иной — не столько художественный, сколько градостроительный — характер поиска обнаружился в предложении югославских архитекторов, о котором рассказал Г. Вехтлер. Показанный им проектный вариант модели жилого комплекса, получивший условное название «зиккурат» (по аналогии с названием древних ступенчатых построек Двуречья) представляет собой усеченную пирамиду на квадратной основе (300×300 м), высотой в 30 этажей. Такое сооружение, по замыслу, может объединять и выполнять все необходимые функции, являясь своего рода «единицей», на базе которой мог бы сформироваться город. Разумно организованная среда такой градостроительной единицы способна, по мнению автора, сделать жизнь всех живущих здесь людей «духовно богатой». Построенная по несколько умозрительной схеме, эта модель идеальной организации среды выразила в то же время характерную тенденцию мышления современных архитекторов.

В последние годы для анализа многоуровневой структуры синтеза архитектуры нередко пробуют использовать опыт точных наук, заимствуя у них принципы системного анализа и моделирования. К работам подобного рода можно отнести программную концепцию Союза польских художников, изложенную в докладе В. Фигана, где речь шла об анализе «участия изобразительного творчества в процессах организации и формирования окружающей среды».

Используя вышеуказанную методику, авторы концепции представляют изучаемый объект в виде своеобразной кибернетической схемы: художник — инструменты — окружающая среда. Деятельность художника, считают авторы, включает в себя, во-первых, получение «информации» с помощью рецепторов (сюда относятся общие цели, идеи, существующие нормы и т. п.); во-вторых, — переработку данных и создание «модели» (это и есть творческий процесс, но пока что на уровне решений), и в третьих — исполнительскую деятельность (реализуемую с помощью рук, речи, письма).

Следующее звено, называемое «инструментами»,— это все, что выполняет служебную роль для реализации исполнительской деятельности художника (то есть, и средства для передачи творческого замысла, и совокупность материалов, организующих и формирующих среду, и т. п.).

Наконец, последний элемент схемы, «среда», рассматривается польскими теоретиками как некое визуальное пространство, все элементы которого могут быть поняты как «знаки, имеющие функциональное и эмоциональное содержание».

Для кого-либо из читателей эта концепция может показаться, вероятно, излишне отвлеченной. Тем не менее, такой подход позволяет, на наш взгляд, использовать накопленный в области системного анализа опыт — не столько для совершенствования творчества, сколько для учета многообразных связей между разными дисциплинами, которые в настоящее время нередко исчезают из поля зрения художника, а обнаруживают себя, когда «уже поздно».

С другой стороны, концепция польской делегации обращает наше внимание на важную проблему — настораживающую жесткость многих проектных систем в области синтеза искусств, о чем также с тревогой говорилось в целом ряде выступлений. Механистичность складываемых в них отношений, фиксированность предпола-

гаемых жизненных процессов — все это может стать, по выражению В. Толстого (СССР), «инструментом подавления свободы отдельного человека». Среда, формированием которой озабочены сегодня архитекторы, художники и дизайнеры, должна способствовать созданию «гибких» рамок жизни, таких рамок, которые, обладая предметным характером, подсказывали бы разнообразное культурное течение жизни» (Ф. Вамоши, ВНР).

В этой связи заслуживает внимания еще одна тема, вызвавшая дискуссию на совещании,— об участии самодеятельного, непрофессионального искусства в создании облика окружающей среды.

«Художественное оформление города в развитом социалистическом обществе,— сказал представитель ГДР Г. Вехтлер,— не может быть делом только специалистов, будь то специалисты в области политики, экономики и культуры или же художники и архитекторы. Оно должно все более становиться делом самого народа». Практической формой реализации этой идеи, по мнению немецкого делегата, могут стать заранее продуманные с названных позиций проекты оформления домов, которые «должны представлять устремлениям жильцов... разумное поле деятельности». Жилой дом в своем архитектурном исполнении должен быть таким, чтобы «выдержать все индивидуальные проявления жильцов».

Эта идея была воспринята по-разному.

Если в сельской архитектуре, говорили оппоненты, присутствие самодеятельного творчества неизбежно, — с чем обязан считаться профессиональный архитектор, — то в городе подобная ситуация была бы насильственной по отношению к самому типу населения. «Я не могу согласиться с точкой зрения представителей немецкой делегации, что потребитель среды должен сам формировать среду или принимать участие в этом формировании, — сказал В. Фиган (ПНР),— потому что, если дальше развивать мысль, представленную товарищами из ГДР, то тогда бы следовало прийти к выводу, что потребитель среды должен и сам проектировать квартиру, лестничные клетки и т. д. ...Сфера публичного воздействия не может складываться из индивидуальных вкусов потребителей среды».

Прямопротивоположную позицию занял соотечественник В. Фигана К. Ленартович, считающий, что «так же, как градостроители оставляют архитекторам определенное поле для деятельности,— и художник, и архитектор должны оставлять определенную свободу и поле деятельности потребителю».

Единичные примеры запланированного «художественного самовыражения граждан в общественной части их жилья» показали немецкие делегаты, главным образом — это настенные рисунки школьников, выполненные под руководством учителя или художника в специально отведенных местах — на торцах домов или во дворах. Вероятно, участие горожан может иметь и иные проявления.

Мы остановились лишь на некоторых из многих концепций, обсуждавшихся на совещании. Общие в понимании идейно-содержательных задач синтеза искусств, они продемонстрировали разные направления поисков; взаимно дополняя друг друга, они давали представление о диапазоне возможностей, открывающихся перед архитекторами и художниками социалистических стран при решении проблемы комплексной организации окружающей среды.

Каждая из предложенных концепций обладала собственной ценностью, отличавшей ее от других, и заинтересованное их обсуждение было поучительным для всех участников совещания как стимул к дальнейшим поискам и творческому обмену.

ПРАКТИКА

Значительное место на совещании занял обзор творческой практики синтеза искусств в странах социалистического содружества. Объем ее оказался огромным; четырех дней напряженной работы оказалось мало, чтобы просмотреть все слайды, расспросить и рассказать об интересных произведениях, найти точки схода в разных по внешним формам результатах творчества.

Как суммировать эти впечатления? Что же объединяет деятельность художников из разных стран, а в чем одни непохожи на других, что нового принес каждый из них в практику синтеза искусств?

Общей отличительной особенностью современного этапа развития монументального творчества во всех странах, по единодушному мнению делегатов совещания, является изменение самого мышления художников, соотнесение работы с иным уровнем архитектурного целого, когда, по словам представителя Монголии, художник в своей работе имеет в виду уже не «возведение отдельных зданий, а всестороннее формирование жизненной среды» (Л. Эрдене-Очир, МНР).

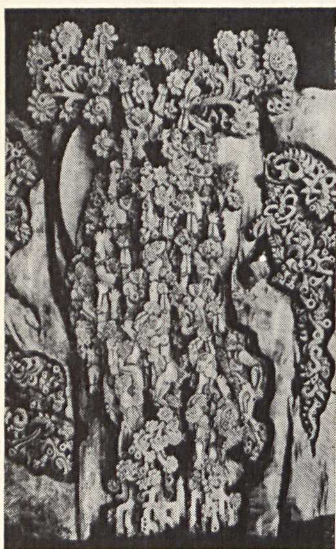
В связи с общностью идейно-творческих задач, процессов урбанизации и индустриализации современного строительства, исходная ситуация, с которой сталкиваются архитекторы и художники социалистических стран при создании произведений синтеза, имеет много сходных черт, ставя перед ними сходные задачи.

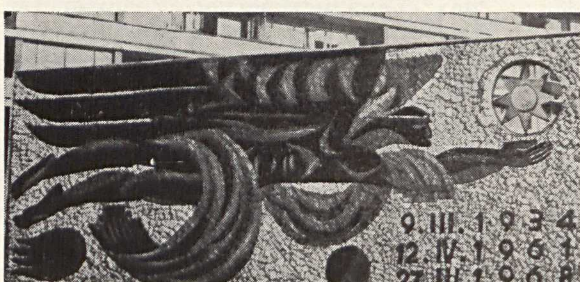
Как уберечь в условиях массового индустриального строительства национальное своеобразие старых городов, с одной стороны, и как добиться единства и сложности материальной и духовной структуры новых,— эти проблемы волнуют сегодня деятелей искусства всех стран. При видимом различии обе они едины в своей сути, тесно переплетаются между собой.

Примером тому могут служить слова из выступления монгольского делегата: «Если в прежние времена, — говорил он, — архитектурное творчество наших мастеров ограничивалось храмовыми, культовыми и дворцовыми постройками, и рядом с этим был создан шедевр монгольского зодчества — юрта, то в настоящее время мы заняты поисками совершенно другого порядка, мы ищем новый стиль нашей архитектуры. В нем мы предполагаем сочетать традиционное и современное, самобытность и передовые приемы индустриального строительства»...

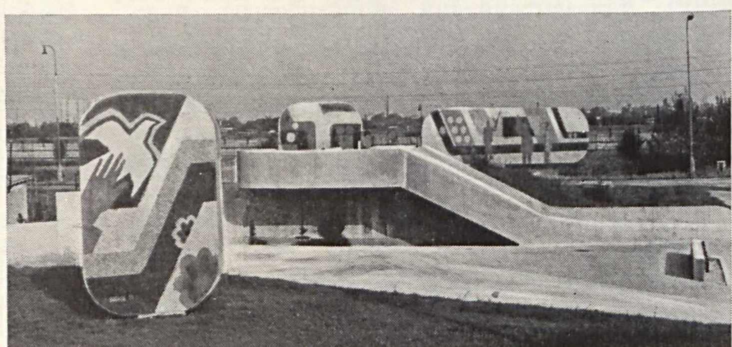
«Для нас, монголов, особенно важно, чтобы масштабы строительства, ранее незнакомые Улан-Батору и республике, не привели к уничтожению своеобразия наших населенных пунктов, нашей столицы, национальных исторических ценностей...» (Л. Эрдене-Очир, МНР).

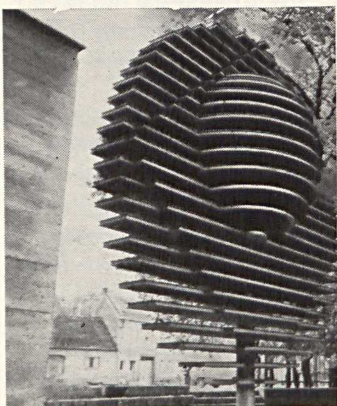
Последняя тема легла в основу доклада и ру-

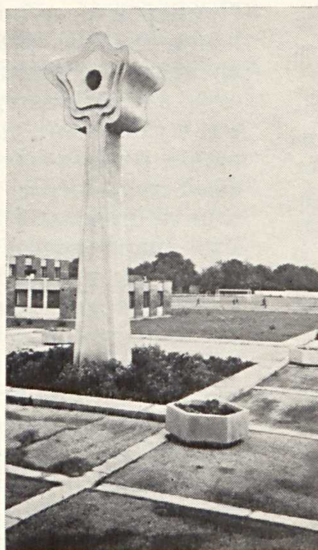




БОЛГАРИЯ







Бергер Ладислав
Роспись по дереву в вестибюле венгерской гимназии. Галанта

Бабата Штефан
Мозаичная композиция из стекла на бетонных плитах у завода Словнафт. Братислава

Белоградски Штефан
Скульптура у Музея Словацкого Национального Совета. Мыява. Алюминий

Луцко Карол
Скульптура в детском городке Златовце. Бетон

Крамик Душан
Декоративный рельеф «Мир техники» в здании телевидения. Братислава

Мушка Павол
Оформление Дома траура. Моравске Лескове

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

мынского делегата. «Современный период в Румынии, — говорилось в нем, — характеризуется особой заботой о более ярком утверждении традиционного характера новых городских ансамблей и в пластической их детализации» (Ю. Иордан, СРР), ибо, продолжал он, «архитектура является не только организацией пространства для удовлетворения некоей материальной потребности, но и выражением культуры, которая есть результат нашей истории».

Над решением данной проблемы совместно трудятся и архитекторы, и художники. Конкретные примеры этой работы продемонстрировали многие участники совещания:

Делегаты не только услышали на совещании о советском опыте соотношения «нового и старого» на примере Суздаля, но и смогли познакомиться с ним непосредственно во время поездки в этот старинный русский город;

проект нового порта в Ростоке, выросшего на базе старого города, показали гости из ГДР;

удачные примеры тактичного включения новых памятников в старую застройку имеются и во многих местах Румынии, таких, как Онешть, Фегераш, Срьенту Георге и др.;

о решении задачи корректного включения современной транспортно-индустриальной системы метро в структуру и облик прекрасной Праги рассказал в своем сообщении делегат из Чехословакии;

сложные и тонкие по решению градостроительные проекты реконструкции и развития Дебрецена, Мишкольца и Сегеда продемонстрировали венгерские товарищи.

Проблема национального своеобразия городов самым непосредственным образом связана с более широкой программой комплексной организации городской среды «в единстве духовных и материальных ее функций» (Ю. Королев, СССР). Являясь одной из составных частей этой программы, она накладывает отпечаток и на работу художников и архитекторов в новых районах, определяя национальные особенности практики синтеза искусств в отдельных странах.

Диалектическое двуединство задач монументального искусства «идейное, нравственное воспитание и образование масс и одновременно активное участие в преобразовании среды их жизнедеятельности» (Ю. Королев, СССР) определяет принципиальную позицию нашей страны в понимании синтеза искусств, акцентируя особое внимание к содержательной стороне монументальных произведений художников.

Анализ современного состояния нашей практики, сделанный в докладе Ю. Королева, позволяет говорить о наступлении в 70-х годах нового этапа, который заставляет «говорить о резком повышении критериев качества, в частности, уровня сложности произведений, их взаимосвязи между собой» (Ю. Королев, СССР).

Бесспорно, это в значительной степени способствовало росту профессионального уровня работы советских монументалистов, что нашло отражение в активизации роли художника в процессах синтеза искусств в целом, в многообразии способов взаимодействия изобразительного искусства с архитектурой, в выявлении внутренней сложности и глубины трактовки темы монументального произведения, в богатстве пластических и живописных приемов работы монументалистов.

Все ощутимее проявляет себя сегодня художественная деятельность монументалистов как своеобразная лаборатория пластических идей, приемов, форм. «Цветовая и пластическая культура, накопленная нашими художниками, должна перелиться за раму отдельного произведения, стать достоянием всего творческого отряда, формирующего среду: градостроителей, архитекторов и строителей» (И. Азизян, СССР), так оценивают специалисты уровень профессиональной деятельности монументалистов в нашей стране. И, думается, в этих словах есть то зерно, которое может дать рост каким-то новым тенденциям в практике синтеза искусств.

Возрождение традиции «культуры городского контекста» — эта тенденция стала определяющей в деятельности венгерских коллег. «Жанры, создающие многостороннее влияние, многоцветность и богатство впечатлений предметной и выстроенной среды, должны, так мы думаем, в нашем градостроительстве выйти на передний план», — подчеркивалось в докладе венгерской делегации (Ф. Вамоши, ВНР). «Шкала, обозначающая область новых жанров, протягивается от значений искусственного света, цвета и звука через цветовую динамику, работы по металлу из нержавеющей стали, синтетику или мобильность пространства и света — до жанров городского масштаба: искусственный рельеф, информационные системы (в транспорте и строительстве).

Нельзя рассматривать в стороне от культуры площадей и улиц, — считает докладчик, — и такие новые средства искусства, как использование фотографий и диапозитивов в будапештских подземных переходах, на станциях метро, проявление достижений дизайна на наших игровых площадках или в области малой архитектуры, в павильонах, средствах информации и рекламе или в опознавательных знаках регулировки транспорта».

И хотя нельзя не согласиться с признанием венгерских коллег, что ценность всех этих жанров «пока относительна» (Ф. Вамоши), сама тенденция к расширению палитры выразительных средств, к расширению форм участия художника в организации среды представляется заслуживающей внимания.

В русле этой же тенденции выступили и представители Кубы. «Признавая активную роль средств изобразительно-декоративных искусств в формировании многообразия городских пространств, — сказал в своем докладе С. Касильо, — среди этих средств мы особенно выделяем роль цвета, крупных графических изображений городского масштаба и скульптуры, малых элементов убранства города и зеленой архитектуры, а также значение световых эффектов».

Смелые включения цвета в архитектуру в виде декоративных графических изображений, создающие красочные, запоминающиеся акценты в городе, обогащающие, а в чем-то и видоизменяющие пластику здания, показанные кубинскими коллегами, продемонстрировали действительно интересные возможности работы художников с цветом.

О проблеме цвета как самостоятельного инструмента работы художника в масштабе города на совещании говорилось особенно много. Выступавшие разбирали общие вопросы использования цвета в городе; говорили о той роли, которую он занимает в истории культуры; знакомили коллег с конкретными практическими изысканиями типа системы колороита, о которой

На стр. 10
Д. Киров
Из истории культуры Пловдива. Роспись в фойе концертного зала Дома партии. Общий вид и фрагмент
Пловдив

А. Дончев
«Свет». Панно. Резьба по дереву

С. Русев
Роспись павильона на вокзале. София

Й. Левиев
«Плодородие». Роспись в сельскохозяйственном институте. Пловдив

Й. Левиев
Слава Юрию Гагарину. Мозаичное панно. Камень

рассказали (и показали фильм) делегаты Венгрии.

Интерес, проявленный на совещании к проблемам цвета, неслучаен. Цвет представляет собой одно из активных средств в формировании окружающей среды, но во многих странах, в том числе и у нас, практическое его использование находится еще на самой начальной стадии развития. Поэтому так ценен для нас опыт тех стран, где эта проблема имеет давние традиции и определенные достижения.

Важный аспект в работе архитекторов и художников по организации среды промышленных районов, соотношению их деятельности с общими экологическими проблемами современности затронули на совещании делегаты из Польши в рассказе об опыте своей работы в районах Верхне-Силезской агломерации.

Объединяющий несколько тысяч промышленных предприятий, этот район до недавнего времени мог служить примером хищнического отношения человека к природе, примером полного невнимания к заботам об условиях жизнедеятельности человека в среде, имеющей завышенные нормы загрязнения атмосферы.

Многие годы эксплуатации подземных пространств привели здесь к значительной деформации поверхности земли, превращению огромных ее территорий в непригодные для жизни места, засорению ее вредными отходами производства.

Сегодня в Польше проводится активная работа по благоустройству этих районов: закладываются зеленые зоны вокруг всей агломерации, создаются специальные «зоны отдыха» на месте бывших песчаных карьеров, продумываются возможности разумного использования природных ресурсов данных мест.

«В этой деятельности, — отмечалось в выступлении польского представителя, — роль архитектора и художника пока очень ограничена, они только пытаются исправить то, что уже так плохо сделано, и там, где в большей или меньшей степени они в состоянии это сделать. Но мы еще недостаточно подготовлены к тому, чтобы стать как бы «режиссерами» при создании новых промышленных агломераций» (М. Довхун, ПНР).

Вывод, сделанный польским коллегой, можно отнести к деятельности художников и других стран, что не может не тревожить, и что должно активизировать общие усилия для решения этой очень важной и насущной проблемы.

Таковы некоторые аспекты опыта работы архитекторов и художников в странах социалистического содружества, нашедшие отражение на совещании. Знакомство с ними, несомненно, даст свои плодотворные результаты в будущей деятельности тех, кто причастен к проблемам синтеза искусств.

*

С подведением итогов на совещании выступил председатель правления Союза художников СССР Н. Пономарев.

«Мы с интересом просмотрели большое количество материала, — сказал он, — увидели широкую панораму результатов творческого сотрудничества архитекторов и художников социалистических стран.

... Знаменательно, что сегодня над воплощением в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды трудятся не только советские зодчие и художники, но и специалисты всех социалистических стран.

... Наше совещание показало, что формы этой деятельности разнообразны, что каждая страна вносит свой вклад, помогая поступательному движению нашего социалистического содружества. Но все эти своеобразные оттенки возникают на прочном фундаменте общности идеологических и художественных задач, на общности конечных устремлений — создавать такую городскую среду, такие условия жизни, которые удовлетворяли бы не только материальным, но и духовным запросам людей социалистического содружества.

... Все эти вопросы, — продолжал Н. Пономарев, — были глубоко проанализированы в выступлениях представителей творческих союзов Болгарии, ГДР, Венгрии, Чехословакии, Румынии, СССР, Польши, Кубы, Югославии, Монголии.

... Мы с волнением выслушали рассказ представителя героического Вьетнама о боевой роли искусства в борьбе за независимость и восстановление страны, мы познакомились с задачами и трудностями, которые стоят сегодня перед художниками и архитекторами молодого социалистического государства Лаос.

... Все услышанное на совещании убеждает в огромном значении и роли искусства в современном мире и в жизни народов.

... Художественное творчество выступает сегодня силой, которая может одухотворить все, что окружает человека в процессе труда и досуга».

*

Плодотворное обсуждение на совещании множества самых разнообразных вопросов и проблем дает основание сделать некоторые выводы.

Изобразительное искусство утверждается сегодня не только как средство, создающее эстетические ценности: оно активно участвует в формировании среды вместе с архитектурой, техникой, природой, историческими памятниками.

На совещании была четко сформулирована задача создать и обеспечить правовые и организационные условия для эффективной деятельности художников и архитекторов в области формирования окружающей среды.

Было единодушно решено добиваться более тесного сотрудничества архитекторов и художников социалистических стран, стремиться к максимальному обогащению опыта достижениями и открытиями коллег.

Представители творческих союзов высказались за создание общей теории формирования целостной гармонической среды социалистических городов и сел, на основе взаимного обмена мнениями и изучения накопленного практического опыта.

Творческие союзы социалистических стран, как неоднократно подчеркивалось в выступлениях, готовы объединить свои силы в работе над крупными архитектурными комплексами, строящимися в рамках программы СЭВ.

Взаимные консультации по вопросам технологии монументального искусства, новых материалов помогут шире распространять открытия в этой области.

Необходимо также продолжать изучение организационного опыта взаимодействия искусств социалистических стран.

Материалы совещания подготовили:
Н. Давыдова и Е. Егорьева

Иллюстрации и подписи к ним предоставлены членами делегаций совещания

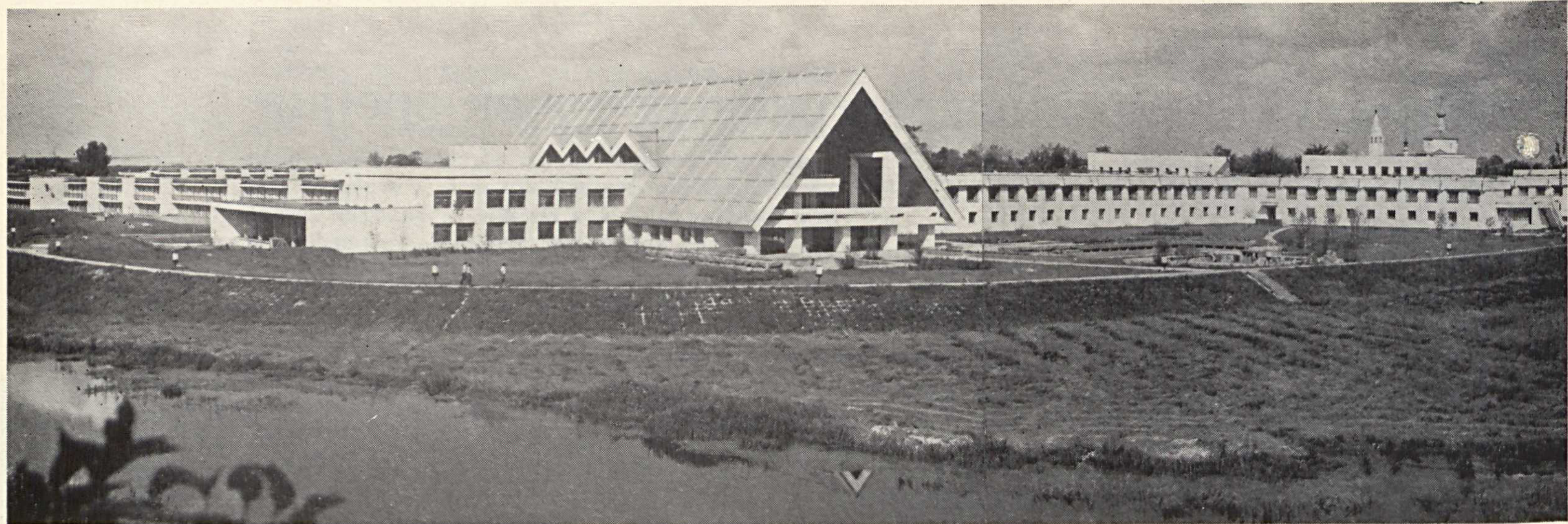
Туристский комплекс с разных точек зрения

Опыт проекции проблемы «прошлого в настоящем» в будущее

Лев Смирнов

Бывают достижения, которые мы ценим не за блистательный результат, а за выход из безвыходного положения, за ничью из проигрышной ситуации, за принятие боя не на равных, за подвиг, даже если он не победа. Мне кажется, что именно к таким достижениям следует отнести туристский комплекс в Суздале.
Оценить его в этом качестве не так просто: архитектура туристской индустрии— гостиницы, рестораны, мотели в нашем сознании пока еще автоматически разделяют репутацию с той сферой, на которую они работают, считается, что это какое-то «обархитектуривание» красивой жизни, царство беззаботной фантазии, игривых стилизаций, безответственности перед всеми проблемами. Что это «легкий жанр» в проектировании. Поэтому в первую минуту легкомысленно удивляешься, почему это сооружение не так эффектно. И только в следующий момент понимаешь, что здесь не соблазнились легким решением. Не составило бы труда построить замысел туристского комплекса на надуманных предпосылках и инсценировать победу над мнимыми проблемами. То, что был выбран самый трудный путь, до утопичности бескомпромиссный, и осуществлен подвижнически последовательно, хочется отметить как большое достижение всей нашей архитектуры. Это до конца честная работа.
Когда осознаешь, из каких установок исходил замысел и что в нем претворено, что здесь архитектура мужественно наступила на горло собственной песне, что в нем овеществлена не свобода — «творческая» (и мнимая), а необходимость — самая актуальная и общекультурная, не сразу поверишь, что перед тобой реальное сооружение, а не макет в натуральную величину.
Для того, чтобы понять идею этого сооружения, не нужно обращаться к авторам проекта с просьбой рассказать, «что они хотели сказать своим произведением», потому что в его облике отразился не только «авторский замысел», но и его подоснова, общая для нашего проектирования: сегодняшняя культурно-художественная идеология по отношению к архитектурному наследию. Авторский замысел смог стать вместилищем и выразителем важнейших установок наших духовных ориентаций.
Мы не ставили задачей проанализировать достоинства и недостатки сооружения с позиций специально архитектурных — это уже в известной степени сделано и в печати и в профессиональной среде архитекторов. Высокая государственная оценка, которой удостоено сооружение * вполне заслуженно, подводит черту под обсуждением комплекса. К тому же комплекс не относится к сооружениям, содержание которых исчерпывается их пространственно-пластическим решением: плох или хорош фасад (если он есть вообще), удачно ли распределены массы, гармоничны ли пропорции, есть ли у него архитектурный образ — все это свойства и качества в известной степени даже вторичные для этого сооружения. Они не объяснят, что перед нами находится, исходя из них не понять, удачно сооружение или нет, и вообще почему оно именно такое. Суздальский комплекс из другого класса пространственно-пластических сооружений.
Если можно так выразиться, это не архитектура постройки, а архитектура проектного мышления, его методологии, проблем, культурно-художественных установок. В нем архитектура демонстрирует нам не практику, а свою культурологию, которая должна лежать в основе ее практики. Наша задача — и попытаться оценить это сооружение в более широком, чем собственно архитектурном, контексте, как воплощение в нем культурно-художественной идеологии, определяющей значение архитектурного наследия для современного проектирования.
Как же формулирует сегодня архитектура свою позицию по отношению к культурно-историческому наследию?
Увидеть комплекс как часть облика города почти невозможно — это само по себе визуальное исследование. Тщетно проискав его во всех отдаленных и близких перспективах, со всех смотровых точек города, вы вдруг неожиданно открываете его распластавшимся по низине, надежно укрытым крутым берегом и холмом практически в самом городе, вблизи основных его исторических памятников. Вы застигаете его врасплох во всем величии его уничиженности пред вечным и бессмертным. Это, пожалуй, единственная смотровая точка для комплекса, и со временем, когда культурологическая концепция, воплощенная в этом сооружении, сама станет фактом истории, несомненно, она будет включена в туристские маршруты города, и комплекс будет восприниматься туристами как трогательное свидетельство благоговения современной архитектуры перед прошлым, доводившего ее до самоотрицания, — концепция, которая утверждается сегодня в отношении исторического наследия.
Комплекс, можно сказать, выдающийся

* Авторскому коллективу туристского комплекса в Суздале: архитекторам М. Орлову, Ю. Раннискому, В. Косаржевскому, скульптору Ю. Александрову, инженеру-конструктору В. Лепскому, инженерам-строителям В. Брунцеву, А. Морозову, Е. Черкашину — присуждена Государственная премия СССР в области архитектуры за 1978 год.



Общий вид туристского комплекса в Суздале со стороны улицы Стромынка

Туристский комплекс. Слева — мотель, справа — блок ресторанов и кафе *(стр. 15)*

пример архитектуры без Архитектуры, архитектуры объемов, линий, масс, функций, инженерно-конструкторских решений — всего, что составляет ее отдельные признаки и составные элементы, но не того, что является их первопричиной, единством, не архитектуры в субстанциональном, культуротворческом смысле, чем являются (независимо от их профессионально-художественных достоинств) расположенные рядом церкви, монастыри и сам городок. Это очевидно при их сопоставлении, а оно почти сразу напрашивается. Идея внутренней самообоснованности и жизнеукоренения в любой из старых построек и придает им и величие при малых размерах, и несокрушимость при полной ветхости, и одухотворенность при ремесленной бесхитростности. Комплекс при его огромных пространственных размерах, трудоемкости вида и фундаментальности материала рядом с ними эфемерен как мираж.

Ясно, что это не недостаток архитектурного решения, — в этом и состоял проектный замысел — чтобы не он остался в памяти, чтобы современная архитектура «не мешала» наслаждаться шедеврами прошлого. Больше того, во внешнем облике комплекса образно выразилось и то надпроектное, что мы определили как культурологическую концепцию сегодняшнего проектирования.

Если использовать образы, навеваемые «древним Суздалем», то комплекс напоминает смиренника, подвергающего себя суровой эпитимье перед святыней нашего архитектурного наследия. Кроткая аскеза его распростертого тела, живого только скелетом своей конструкции — предел самообуздания, неяркая холщевая белизна и «безнарядный» силуэт двускатной кровли, доминирующие в его облике, — это благочестивые стигматы шатрово-белокаменного канона Суздаля, перед которым он несет покаяние.

Глубокое покаяние за все прошлые и еще недавние грехи нашего проектирования перед архитектурным наследием, за его забвение и даже попрание, отличавшие архитектурные концепции не одно десятилетие.

В самом деле, вообразим, какой представляется история нашей архитектурной мысли с точки зрения архитектурного наследия: конструктивистские грезы городов будущего из стекла и алюминия, ради грядущего не оставлявшие ни минуты жизни ни прошлому, ни настоящему, прельщение прижизненным увековечиванием в ордерных памятниках самой себе, которое характеризует архитектурное мышление следующих десятилетий, последующая «строительная» альтернатива периоду излишеств и украшательства—жизнь без прикрас, но со всеми удобствами... Все эти направления, устремления и программы — будем справедливы — решали важнейшие для самой архитектуры и строительства проблемы: «функционального», «образного», «социально-экономического», «градостроительного», но все обходили проблему архитектурного наследия. Как живой строительный элемент наследие не участвовало в формировании предметно-пространственной среды.

И вот, похоже, наступает его очередь торжествовать. Из того, что почти всегда мешало, оно становится (тоже пока почти) самым важным. Сначала памятник как отдельный канонизированный шедевр архитектуры, затем как носитель культуры своего времени, теперь уже как целостная среда — всего за 10—15 лет архитектурное наследие выросло в существенный ценностный фактор проектирования. Наше архитектурное мышление как бы культурно-исторически прозрело. Сегодняшние проекты реконструкции исторически сложившихся центров отдельных городских районов и целых городов из одиночных проб и показательных экспериментов станкового проектирования завтра обещают стать всеобщей повинностью.

Только в свете этого общекультурного экологического процесса, развивающегося теперь и в архитектуре, можно правильно оценить этот самоотрицающийся облик

архитектуры комплекса. И вот именно здесь, где архитектура сделала все, чтобы ее не замечали, где она стремится превратиться в ничто рядом с другой (Архитектурой!) — ради ее торжества, невольно начинаешь думать: неужели из олицетворения созидательных сил, из главного, чем заявил о себе человек в визуальном мире, укрепил себя в нем и противопоставил всему нерукотворному, архитектура — в священном кладезе своих зодческих идей и строительных канонов, которые каждая эпоха почитала долгом выразить в этом месте, считая, что они «благолепнее» прежних, — архитектура будет впредь вкладывать все свое искусство и опыт в то, чтобы стать невоспринимаемой, несоизмеряемой, не претендующей на внимание?

Несомненно — нет. Сегодняшняя позиция в этом отношении напоминает движение маятника: минуя гармоническую середину, в стремлении восполнить пробелы прошлого, — к противоположной крайности. От «культа грядущего» сразу к «культу прошлого», минуя служение сущему.

Конечно, было бы большим упрощением предположить, что уже завтра архитектура, наконец, найдет гармоническое разрешение этой проблемы, тем более, что это не проблема архитектурной практики. Поэтому мы не будем предсказывать завтрашнюю практику архитектуры (все равно не угадаем). Мы попытаемся представить нечто другое: дальнейшую диалектику ее культурологического мышления, логически вытекающий из сегодняшней концепции некоторый следующий этап «проблемы прошлого в настоящем». Попытаемся сформулировать, как принято говорить, предпроектное предложение этой следующей концепции и даже, может быть, представить ее пространственно.

Отдельные элементы ее угадываются под оболочкой комплекса, в его внутреннем наполнении.

Правильно оценить внутреннее пространство комплекса можно только одним способом — стать его обитателем. Знакомство с ним не в качестве потребителя неизбежно будет поверхностным — все равно, что любоваться машиной, не зная, как она работает. Его нужно оценивать как функционирующий агрегат — под нагрузкой. Как автомобиль, проигрыватель, круизное судно — как любое инженерно-дизайнерское сооружение. Его нужно испытывать в обоих крайних режимах его функционирования: предельно заполненным и пустым, и в каждой из основных ипостасей потребителя — и в роли массы и одиночного туриста.

Первое, что нужно отметить в качестве предчувствия следующего этапа, это установка на изолированное, самостоятельное от города существования «внутренними ресурсами». С точки зрения жизненного и культурного обеспечения, комплекс — замкнутое на себя целое. С наступлением вечера он становится как бы кораблем, затерянным в просторах темноты. Изолированный от города излучиной реки и сознательно «окольными» дорогами к нему, тщательно спрятанный от него зрительно, он как бы превращается в Ноев ковчег, начинает жить собственной жизнью. Концертный зал, бильярдная, сауна, бассейн, бары, холлы с телевизорами, ресторан с банкетным залом и оркестром — все, что днем кажется чисто декоративным и даже излишним, оказывается «жизненно необходимым», когда прерывается связь с внешним миром.

Эта внутренняя жизнь естественно должна эстетизироваться в «образ жизни», который предлагает комплекс туристу. Не беремся решать, куда должен попасть турист на значительном удалении от крупного городского центра со всеми благами современной культуры — в «деревенскую гостиницу»?, «гранд-отель»?, «альпийский приют»?, «старый замок»?, «постоялый двор»? «монастырь»?. Этот вопрос собственного внутреннего мира — проблема завтрашнего дня. Сегодня он попадает в интерьеры, больше всего напоминающие «дворец культуры».

Вы сразу обнаруживаете, что комплекс сориентирован на потребности группового посетителя. Лучший свой вид он обретает в многолюдье, оно раскрывает, приводит в рабочее состояние в воспринимаемый вид все части внутреннего пространства. Комплекс понятен как сооружение, когда обитаемы все номера, горят все огни, заполнены бары, ресторанные залы, холлы, вестибюль. При отсутствии людей он воспринимается как пустой зрительный зал во время спектакля — как несоответствие собственному назначению.
Еще одним существенным началом, которое в будущем может сильно повлиять на задачи и принципы декоративно-прикладного искусства при решении такого рода объектов, является специфическое содержание социально-культурного заказа концепции «синтеза».

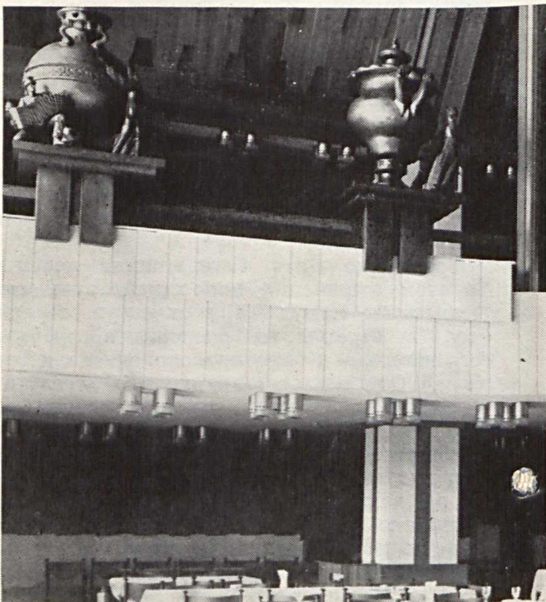
Вместе с профессионально-художественной эстетикой, выразившейся в планировочно-композиционном построении и «синтезированном» декоре комплекса, в нем отчетливо проступает и другое начало, если можно так выразиться, эстетика непрофессионилизированного живого вкуса, то, что на циничном социологическом жаргоне определяется как «потребительский идеал». Начало это, прямо скажем, не является развитой и тем более завершенной визуальной системой, в нем скорее только найдены основные акценты. Эта «другая» эстетика выступает своеобразным аллогизмом по отношению к логике общего решения, как эмоциональный бунт против суровой рационалистической дисциплины его «линейных уравнений».
Действительно, нельзя из линейно-рядной логики архитектурно-композиционного решения вывести такие декоративно-пластические вещи, как «Камин», композицию «Чаепитие», необыкновенный медовый цвет обшивки двускатной кровли над главным залом ресторана. У них другая природа. В монохромной академической симфонии архитектурно-композиционного решения они как песенно-балладные распевы. У них другие цели. Архитектурный декор соединяет, увязывает, это визуальный выразитель единства в сооружении. Светильники в виде гильзы, облицовка из белого камня, дубовая обшивка, чисто архитектурные элементы декора, такие, как часы на фасаде, рельефы, мозаика у входа в ресторан, — все это служит скрепами и швами, чтобы «завязать», удержать форму столь текучего и распростертого пространственного тела. Они служат «синтезу» в традиционном понимании.
Второе начало — встречное первому. Оно не объединяет, а членит, не увязывает проблемы человечности масштабов архитектуры, а непосредственно обращено к человеку. Оно борется со стереотипностью пространства, как каждый из нас — со стандартной планировкой квартиры. Это попытка, как говорят теперь, внести в интерьеры образное начало. В отличие от архитектонического декора, который «напоминает», декоративная пластика стремится, чтобы вы «забыли» о том, где находитесь, чтобы в одном сооружении вы могли оказаться в разных эпохах, в разных культурах. Ее цель — погрузить вас в образ своей жизни, например, создать атмосферу вальтерскоттовского замка, как это делает «Камин» в зале для приемов. (Жаль только, что этот образ не получил никакого развития в интерьере — кресла и диваны в духе мебели современной министерской приемной не только не в состоянии создать такой атмосферы, но и у самого камина как бы что-то отнимают.)
На композиции «Чаепитие» хочется остановиться подробнее.
Произведение это, прежде всего, замечательно самой идеей такой композиции, пластически многомасштабной и эстетически многомерной. Она вносит в интерьер какое-то новое, сложное измерение, становясь посредником между пространством, его предметным наполнением и человеком.
В масштабах интерьера в целом — это прекрасный декоративный акцент, пластически оживляющий балюстраду бельэтажа ресторана. В этом качестве в композиции работают ее крупные формы — различной конфигурации емкости из чеканной меди, в своих линиях стилизованные под традиционные самовары.
В непосредственной близости — это вполне станковое произведение, по тематической и композиционной сложности близкое к пластическому представлению. Это фольклорно окрашенные сценки из трактирно-самоварного быта мещанского сословия все того же «старого Суздаля», с меткими портретами сословных типажей прошлого века, с пляской под гармошку, заигрыванием, ядреной шуткой и т. п. Все эти немые сцены вокруг самоваров как бы оживлены и озвучены благодаря какой-то по-мужицки хваткой, топорно меткой как народная резьба по дереву и крепкой как словцо выделке. Кажется, что фигуры, как на старинных часах, вдруг задвижутся, воспроизводя свои жесты. Этой стороной композиция, шутливо вторя экскурсоводческим легендам, обращена к посетителю, создает атмосферу гостеприимства и веселья, свойственную старинным русским городам.
И, наконец, есть еще один план выразительности, если можно так сказать, сугубо профессиональный. Это «товар лицом» современного художника, своим мастерством обращенный к знатокам и ценителям этого жанра. С этой точки зрения композиция — это глубоко прочувствованный и слегка пародийный экспериментальный сплав эстетики антикварной бронзы с брутальным металлом монументальных веяний последних лет. Здесь уже неважно — «что» изображено, все дело в том — «как». Ювелирные приемы обработки, акцентирующие в форме металл, подчеркивающие «малость пластики» и восходящие в нашем сознании к традициям кабинетной бронзы — настольной скульптуры, часов, канделябров, непостижимо, но при этом и как-то глубоко естественно, сочетаются с самой современной «мегамономонументальной» техникой «бумажного макета в полосном железе», столь выразительно представленной в «Славах», «Музах», «Гениях», «Сивиллах», застывших в мятущейся экспрессии на фасадах новых музеев, театров, дворцов культуры.
Эта многоплановость композиции придает ей некий стереоэффект художественной полноты — нечто прямо противоположное мономерности простой стилизации.

Итак, внутреннее пространство комплекса открывает нам первое важнейшее начало культурологической концепции следующего этапа: идею внутреннего самообеспечения и изолированного существования. Уже на ее основе проектировщик мог бы приступить к формулированию генерального проектного принципа. Его первый постулат звучал бы так: **это архитектура, обретшая в себе самой смысл и цель.**
Для того, чтобы сформулировать остальные проектные начала, он должен в той же культурологической перспективе пересмотреть концепцию туризма и его объекта.
Концепция туризма должна быть расширена. Осознать его как проявление более широкой категории современной жизни — досуга. Освободиться от представления о туризме как о передвигающихся и нуждающихся только в ночлеге одиночках и группах, гонимых ностальгической охотой или культпросветческой необходимостью. Увидеть в нем не только бесплотное любопытство, но и материализующееся стремление современной жизни.
Как форма преодоления повседневности, туристская индустрия не случайно облачается в самые блестящие одежды своего времени, она теперь — самая последняя мода визуальной культуры. Это противостояние всему, что является функцией труда и повседневности. Подобно тому, как современная выставка демонстрирует не экспонаты, а стиль жизни, реклама — не вещи, а уровень потребления, туризм воплощает собой высший уровень досуга — второй, после труда, сущностной части современной жизни. Поэтому проектно воспринимать его нужно не как передвижение людей, а как особую субкультуру.
В этом смысле досуг (и туризм как его частный вид) — это сверхкомфорт, сверхбыт и сверхархитектура. Поэтому «туристская индустрия» и архитектурные воплощения учреждений досуга городов и на-

Зал для приемов. На заднем плане камин работы скульптора Ю. Александрова

Лестница в ресторанном зале комплекса

Скульптор Ю. Александров
Композиция «Чаепитие» на балюстраде бельэтажа ресторана



селенных пунктов туристской зоны могут объединяться в единую пространственную, функциональную и образную структуру.

Должно расширить наше представление об объекте туризма. Осознать, что это не только памятники архитектуры, но, и может быть прежде всего, то, что они своей красотой и совершенством обозначили — сокровенное место. Понять объект туризма не только как «материю», но и как жизнетворную энергию этого места, которая первоначально воплотилась в военный форпост, затем проявилась средоточием торгово-экономических интересов, как культовая святыня и которая теперь ждет своих дальнейших воплощений. Теперь здесь хотят побывать люди со всего света. Но жить не военной дружиной, не купцами, не монахами и паломниками, а в качестве людей современно отдыхающих. Формы жизнестроительной энергии меняются, но сама она не иссякает.

Задача архитектуры — продолжить зодческое возделывание священного места, которое не прерывалось столетиями (или было пресечено насильственно) и которому каждая эпоха преподносила свои дары, найти цели и обоснования продолжить жизнь региона в архитектурных воплощениях, а не смотреть на него как на усыпальницу.

Это значит понять, что архитектура в таком месте не может быть узкофункциональной, «обслуживающей», то есть лишенной идеи внутреннего самообоснования — тогда ей действительно нет места в зримой среде, понять, что у архитектуры здесь может быть только та универсальная жизненная функция, которая и дает ей облик и образ. Та функция, которой руководствовались древние зодчие, «городя» этот край, — укоренить здесь жизнь вопреки всему во всех своих самых глубинных обоснованиях.

Дело даже не в том, чтобы обеспечить Суздаль всеми учреждениями культуры и быта. Дело даже не в Суздале. Есть еще и всеобще культурно-эстетическая проблема нового в старом. Суть ее в том, что рядом с памятниками новому сооружению выпадает роль **современной** архитектуры. В ситуации соседства, если полностью осознавать ее культурологический смысл, в зоне действия исключительно культурно-художественного спектра восприятия, новое сооружение, самим фактом своего возникновения, возлагает на себя миссию представительства за всю современную архитектуру в целом, ибо она оказалась в месте, где действует высший и самый универсальный критерий оценки нового: с позиции всего, накопленного в прошлом. Волей-неволей и не только в глазах иностранных туристов любая новая постройка в таком соседстве прочитывается по абсолютной шкале ценностей без скидки на ее служебную роль и функциональность. Получается, что архитектор рядом с памятником прошлого строит то, что сразу же будет восприниматься как памятник архитектурной мысли «текущего момента», ибо сам культурно-эстетический спектр восприятия среды, в которой он находится (ради чего она и культивируется как «среда»), с той же полнотой распространяется и на современное сооружение, что у архитектуры, там, где она соседствует со своим наследием, есть еще и над-проектная миссия — продолжить его, то есть быть Архитектурой! Зодчеством!

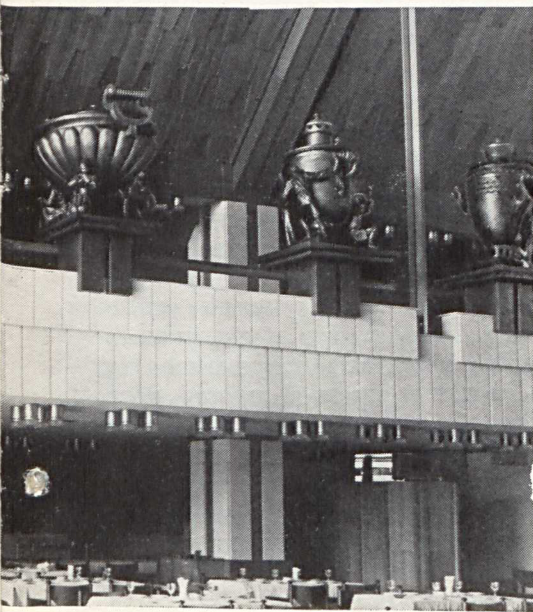
Теперь, наконец, есть все основания завершить формулировку нашего генерального решения: **это архитектура, не избегающая сопоставления, а демонстративно и во всей полноте выражающая себя как явление действительности.**

В качестве рабочей модели в поиске пространственно-планировочного решения и облика для визуализации нашего генерального решения может быть использована прекрасно разработанная в течение почти тысячелетия структура «града», которая является своего рода архетипом и модулем застройки этого края и легко выявляется в любом типе сооружения, будь то двор, монастырь или кремль. Даже групповое размещение церквей, характерное для Суздаля, тоже содержит в себе градовый принцип. Да и сам Суздаль с этой точки зрения своеобразный «город градов». Град как цитадель духовная и крепость от врагов, как столп и утверждение обитаемости и освоенности края — все эти непреходящие ценности проектных идей должны быть интерпретированы для архитектурного воплощения различных функций.

Итак: не превращать старый город в театрализованную резервацию, а жителей в ряженых — в попытках замаскировать современный сервис лубочными картинками, а построить новый — **град Досуга.** Выйти в ополье и собрать в суперсовременный культурный центр все, в чем нуждается город и его округа, все, что несет с собой в эти места туризм, — концертные залы, библиотеки, кинотеатры, спортивные сооружения, аттракционы, магазины, сауны, рестораны, дома моделей, бары, выставочные залы, рынок, гостиницу, мотель, всю номенклатуру бытового обслуживания, фестивали, симпозиумы, новые обряды, традиционные празднества, конференции и т. д. и т. д.

Из житийной литературы известно, что святое место само, через знамение изъявляло свою волю избранникам. В видениях им открывалась проектная идея, как обжить это место, — построить храм или кущу, основать обитель, возвести часовню. Если бы суздальское ополье изъявило свою волю нашему проектировщику, то ему привиделось бы, что, проезжая этими местами вечером, он во тьме среди привычных редких и неярких огней окрестных сел и самого города вдруг увидел на горизонте ослепительное созвездие, хорошо видимое отовсюду, ориентирующее в местности и влекущее к себе. «Так выглядит ночью культурный центр Суздальской земли, — догадался бы он. — Это очень правильно, он должен сиять ночью, притягивать, согревать, делать округу уютней, быть ее зримым центром. До него недалеко отовсюду. Это сияющий огнями корабль, плывущий во тьме полей. Он как пассаж, это городок-интерьер, у него крыша из яркого света». Затем он увидел бы ополье в ясный день, когда вся округа как на ладони и напоминает эмалевую картинку со складня. Сахарные облака на студеной сини, цветная чересполосица полей и сгустки строений — единый мир земли и неба, архитектуры и пейзажа. Среди колоколен, церквей и высоких деревьев Суходола, Порецкого, Павловского, Спасского городища вторым Суздалем, как бы отраженным каким-то зеркалом времени в будущее, возвышались очертания сооружений культурного и туристского центра. Они напоминали священный град со средневековой миниатюры, но самого футуристического облика. Миниатюрный и при этом многоэтажный, маленькое вавилонское столпотворение суперсовременных очертаний, он был из материи современного города в сверхплотном состоянии. В его массах и линиях прихотливо сочетались рафинированность геометрических сопряжений и необузданность детского рисунка.

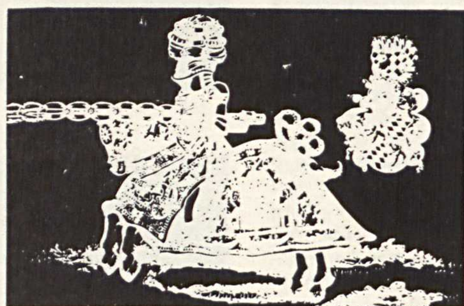
Его устремленность в будущее углубляло время этого края, открывало в Суздале новый образ: не «старый» и даже не «древний», а Вечный город, всегда бывший и навсегда живой.

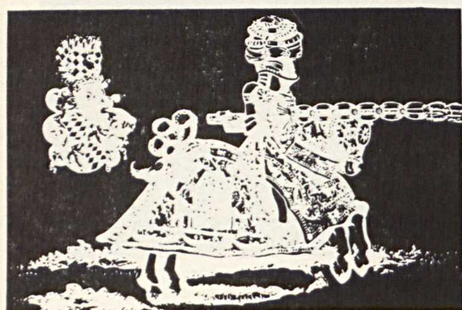


Композиция «Чаепитие». Фрагменты

Рискованные «игры» новой критики

Виктор Арсланов





Свободный обмен мнениями, ограничиваемый единственно поиском истины,— необходимое условие плодотворной дискуссии. Разумеется, поиск при этом никогда не бывает свободен от риска, и чтобы этот поиск состоялся, автор должен иметь право на риск. Подлинная свобода исследователя, то есть независимость от каких-либо посторонних влияний, кроме существа дела, проявляется не столько даже в дерзкой готовности идти на риск, сколько в способности принять неудачу «на себя». Правда, с другой стороны, не всякая дискуссия приводит к соглашению спорящих сторон...

Итак, речь о методологии художественной критики. Начнем с частности.

Одна из центральных проблем, выявившаяся в дискуссии,— проблема словесного истолкования произведения изобразительного искусства. Ю. Молок, например, с тревогой замечает, что произведение подчас оказывается лишь «поводом для суждений разного толка и интепретаций, порой настолько отдаляющихся от вещи, что ее и не разглядеть в такой перевернутый бинокль, за кружевом слов и изяществом построений» [1]. Столь же недвусмысленно определяет свое отношение к ложной, неадекватной, как он ее называет, «псевдокритике» Ю. Герчук: «Она оперирует, в сущности, не реальным произведением, а некоей идеальной схемой, в которую лишь подставляются внешние приметы обсуждаемой работы» [2].

Как тот, так и другой авторы ищут объективные основы возможности критических деформаций. По мнению первого, они — в качественной разнице между словом и изображением, не могущим быть переведенным на язык вербальный, что неизбежно «ставит критика в некое автономное положение по отношению к произведению» [3]. С точки зрения второго, слово, напротив, может оказаться препятствием к знакомству с произведением именно вследствие способности заменить его, создать нечто адекватное творению изобразительного искусства: «...Критика, заменяющая словом живописную картину, рискует сделать прямую встречу зрителя с произведением уже не столь нужной, мало что прибавляющей к воздействию словесного образа» [4].

Создается впечатление, что позиции Ю. Молока и Ю. Герчука по отношению к рассматриваемой проблеме противоположны. Но это только впечатление, и весьма обманчивое. В действительности во взглядах уважаемых авторов гораздо больше общего, чем различного. Дело в том, что и Ю. Герчук и Ю. Молок молчаливо, но единодушно обходят стороной очень хорошо известное решение проблемы истолкования художественного произведения, данное классической эстетикой. Слово, и в этом прав Ю. Молок, действительно другой материал, который не может заменить языка изобразительного искусства — иначе разделение искусств на изобразительное, музыкальное, литературное и т. д. было бы чисто формальным делом, да и просто отпала бы необходимость в таком разделении. Но в этом различии нет никакой трагедии, напротив, многообразие изобразительных средств позволяет передавать многообразие реальности. Слово является не препятствием к анализу произведения изобразительного искусства, а единственно возможным средством его истолкования. Реальное единство только в различии — повторяем истину, которую сегодня, кажется, знают даже те, кто не сдавал экзамена по диамату. Стоит ли сокрушаться, что критика понимает художественное творчество именно благодаря тому, что не копирует предмет, а отличается от него? Если же допустить, что художественное произведение непроницаемо для критики — в силу ли их адекватности или качественного различия — как мы неизбежно приходим к весьма известной кантовской непроходимой стене между познаваемым объектом и познающим его субъектом.

«Холодная логика анализа, — пишет Ю. Герчук, — противостоит художественной эмоции, разъясняя, анализ может убить ее. И чем он точнее и конкретнее, чем глубже проникает скальпель исследователя в живую и сложную ткань художественной структуры, чем более тонких волокон он касается, тем острее становится ощущение противоестественности...» [5]. То, что мысль и эмоция совсем не одно и то же — это общеизвестная истина. Но когда нам на этом основании говорят, что мысль разрушает художественное произведение, а не приводит к его постижению, причем, делает это тем более успешно, чем она «точнее и конкретнее», то это уже совсем другой поворот темы. И хотя мы готовы верить в самые добрые намерения Ю. Герчука, избираемые им аргументы слишком серьезны, чтобы их можно было обойти молчанием.

Проблема «проникновения» критики в современное художественное творчество кажется сложной просто потому, что она неверно поставлена — таков внутренний стержень вступления в полемику В. Мартынова [6]. И поставлена она неверно потому, что слишком абстрактна. Явление критики «трактуется как нечто неизменное, в своих абстрактных, от века данных качествах, как своего рода стабильная модель отношений художника — произведения — критика — зрителя. А между тем такая схоластическая модель

уже неадекватна изменяющемуся положению критики в рамках художественной культуры»[7]. Вам кажется, что когда за «кружевом слов и изяществом построений» исчезает само анализируемое произведение, то это плохо? Но, может быть, сознательный отказ от попытки понять произведение сегодня как раз и приводит к наиболее глубокому его постижению? Парадокс? Вовсе нет. Все дело в том, что в современном художественном процессе все большее место занимает искусство, представляющее собой уже не отражение реальности, а своеобразную игру с ее современными и прошлыми формами, с произвольно трансформированным содержанием как самой жизни — сегодняшней и минувшей, — так и ее многообразных художественных интерпретаций.

Суть концепции В. Мартынова в том, что разговоры «по поводу», игра со словами и значениями, — то есть раскрытие не действительного, а мнимого, подразумеваемого содержания — в современной художественной критике не только возможны, но и оправданы, предопределены характером современного художественного творчества, которое характеризуется «бегством от вещественности», нашедшем «крайнее выражение в практике так называемого «концептуального искусства»[8].

В. Мартынов обстоятельно объяснил, что оно — игра, условность, рефлексия по поводу уже известных художественных форм, обнаруживающая «смутное родство с «идеальной палитрой» критики, где мысленная структура «концепта» тоже может предстать как своего рода умозрение, чистое воображение»[9]. Что же касается фигуры критика, то он в концепции В. Мартынова проделывает с содержанием искусства те же интеллектуальные операции, что и современный художник с содержанием действительности. Его «блестящие ассоциации становятся границами нового, эпикультурного содержания; переносы значений, осуществляемые как художником, так и критиком, подчиняются здесь единому закону дереализации материала, позволяющему утверждать «красоту возможного», воображаемого»[10].

Неискушенному читателю логика В. Мартынова может показаться слишком уж мудреной. Действительно, нужна определенная гибкость ума, чтобы понять, как содержание произведения отражается в критике именно потому, что критика сознательно отгораживается от произведения и уносится «в самые высокие сферы лирической абстракции», изобретая причудливые сочетания слов, единственным смыслом которых является игра понятиями и представлениями. Читатель, чего доброго, может до того упростить мысль В. Мартынова, что она прозвучит примерно так: бессодержательность критики отражает бессодержательность новейшей разновидности авангардизма — концептуального искусства. Такой вывод был бы еще возможен при старых формах эстетического сознания. В. Мартынов же ориентирует на его перемену. Этому новому сознанию соответствует вводимое В. Мартыновым новое понятие — «эпикультура».

Что же такое «эпикультура?» Говоря попросту, это то, что «старым» эстетическим сознанием рассматривается как пустые разговоры, не имеющие отношения к делу, и что «новым сознанием» расценивается как главное достоинство критической мысли, поскольку последняя относится не к произведению в общепринятом смысле слова, а, как пишет В. Мартынов, ко «вторичному произведению», призванному «фиксировать результаты своего рода «игры в бисер»[11]. Именно в «эпикультуре», в этой бесконечной и бесплодной рефлексии, самолюбовании «играющего сознания» готов В. Мартынов увидеть будущее искусствознания и критики. «Искусствоведы упорно ткут свой незримый холст, пока еще скрытый за блеском собственно изобразительных форм, но уже готовый принять «живопись ума», как можно было бы назвать эти новые способы закрепления перемен эстетического сознания»[12].

Мы очень благодарны редакции за публикацию статьи В. Мартынова, потому что, как говорится, если бы этой статьи не было, ее следовало бы выдумать. В. Мартынов гораздо последовательнее и конкретнее рассуждает, чем Ю. Молок или Ю. Герчук. Он не апеллирует к абстрактно-гносеологическим проблемам, а вполне четко доказывает, что «непроницаемость» художественного произведения для критики — черта не критики вообще, а той современной художественной критики, которую не интересует объективное содержание художественного произведения. Не интересует потому, что в «новом искусстве» все меньше становится объективного содержания, и все больше игры с формами и значениями.

Разумеется, Ю. Молок или Ю. Герчук могут сказать, что они имели в виду вовсе не «эпикультуру», а совсем другую критику. Мы готовы предположить, что «эпикультура» В. Мартынова им совсем не по сердцу. Но чтобы расчистить дорогу подобным концепциям, не соприкасающимся ни с жизнью, ни реалистическим художественным творчеством, нужно было прежде всего преодолеть «гносеологизм» классической эстетики, избавить искусство от критерия жизненной достоверности, возвести китайскую стену между «законами жизни» и «законами искусства»[13]. Саму же критику — освободить от какой бы то ни было «нормативности», как и от излишней обремененности логикой.

Как раз сознательно отстраняясь от «нормативности» критики, Ю. Герчук приходит к поразительному утверждению, что «эстетическая ценность есть всегда ценность относительная; ее объективность — это лишь общественная необходимость данной оценки в данных исторических условиях»[14]. «Ценности же разных поколений, — продолжает он, — с исторической точки зрения несравнимы. Готика не хуже, но и не лучше Ренессанса, эклектика конца XIX века не уступит в своей исторической объективности памятникам золотого века Перикла»[15].

Если в «данных исторических условиях» явления распада искусства ставятся вровень с живописью Леонардо, добавим мы от себя, то и эта оценка, как «вполне объективная», не подлежит оспариванию...

В глазах вольных или невольных сторонников «игры», «эпикультуры» и т. п. критерии объективной истины просто не входят в аппарат обсуждения критических проблем. С этим понятием здесь связывается нечто совершенно постороннее искусству, внешнее ему, что практически не влияет ни на содержание, ни на форму художественного произведения. Обратимся поэтому к, видимо, несомненному для всех авторитету — основоположнику и крупнейшему представителю формального метода в искусствознании Генриху Вельфлину и попытаемся с его помощью внести некоторую ясность в вопрос о том, на какую методологию перспективно ориентироваться художественной критике, если все-таки она надеется быть не «игрой», а серьезным делом.

Напомним, что Вельфлин связывал характерный для той или иной эпохи метод изображения с «декоративной схемой», способом, посредством которого художник данного направления видит мир именно так, а не иначе. Он был достаточно проницателен для того, чтобы обнаружить в «декоративной схеме» проявление определенного мировоззрения. Но «декоративная схема» у него — не чисто условное «видение», как это иногда понимают, а способ отражения реальности. «Осязательность» искусства Ренессанса, создаваемая таким формальным моментом, как «линейность» изображения, для Вельфлина есть воссоздание сущности вещей, разумеется, в форме явлений.

В то же время, сравнивая искусство Ренессанса и барокко, Вельфлин доказывал, что они построены на совершенно различных «декоративных схемах»: так, например, «живописность» барокко есть отрицание «линейности» Ренессанса и тесно связанной с ней «осязательности». «Живописность» барокко ориентирует, утверждал он, на воспроизведение не сущности вещей, а их видимости.

Весь ход рассуждений ставит Вельфлина перед дилеммой: либо «живописный» стиль есть стиль упадочный, и все искусство после Ренессанса вплоть до классицизма Давида следует рассматривать как регресс, либо истина отражения реальности не может быть критерием оценки высоты искусства. Г. Вельфлин избирает второй путь — и естественно впадает в уже знакомый нам релятивизм: любая «декоративная схема», если она выражает господствующий стиль эпохи, имеет такое же право на существование, что и противоположная ей, и ни одна из них не имеет преимуществ перед другой; барокко не хуже, но и не лучше Ренессанса.

Г. Вельфлин, разумеется, значительно глубже обыкновенного релятивизма. Он замечает, что «живописный» стиль, пришедший на смену «линейному» и отрицающий его, способен в такой же мере воссоздавать всю полноту реальности, что и линейный. Но это признание порождает ряд новых противоречий. Г. Вельфлин считает изменение мировоззрения одним из важнейших факторов, вызывающих смену стилей. Каким же способом можно объяснить, что стиль, воссоздающий сущность вещей, необходимо

сменяется другим стилем, ориентированным на видимость, но при этом не уступает предшествующему в изображении реальности?
Это противоречие не выдуманное: ведь у Рембрандта отнюдь не меньше правды жизни, чем у Леонардо. Для понимания его требуется не примитивный социологизм, а действительное усвоение сути общественных процессов. Марксистская концепция, согласно которой развитие человеческих сил и способностей в условиях господства частной собственности на средства производства совершается в форме «отчуждения» от человека его же собственных сил и порабощения человека этими силами, ныне усилиями буржуазных авторов истолковывается в прямо противоположном ей смысле. Согласно, например, Арнольду Хаузеру, маньеризм был упадком по сравнению с Ренессансом, но это упадочное искусство позволяло якобы передать «правду» упадочного времени, времени развития капитализма и роста отчуждения. Хаузер оставляет без внимания то обстоятельство, что отчуждение было все-таки ничем иным, как формой противоречивого развития человеческих сил и способностей.
Правда искусства в подобные периоды заключается не в выражении своим упадком всеобщего упадка, поскольку последний только форма, а не сущность, но в выражении прогресса человечества, хотя в форме упадка. Живопись Рембрандта, в отличие от маньеризма, — не просто отказ от Ренессанса и переход в область видимости. Его «живописность» действительно являлась способом отражения бытия, в котором вещный мир, да и сам человек начали терять былую ценность. Но при этой форме общественного развития, когда отдельный человек уже переставал быть центром и мерилом всех вещей, совершалось могучее развитие «сущностных сил» человека — промышленности, науки, усложнялись межчеловеческие отношения, то есть в конечном счете возрастали как материальные, так и духовные богатства человечества.
Новый «живописный» стиль крупных художников оказался новым способом передачи человеческого, гуманистического содержания эпохи, которое пробивалось сквозь неподлинную видимость обесценивания человека. Но видимость эта была существенна, объективна, и потому правда могла быть достигнута только при учете ее. Отказ от кристально ясной «линейности» Ренессанса являлся необходимостью. Необходимостью, вызванной стремлением художников к передаче усложнившейся правды реальности. Вместе с тем, глубоко прав Вельфлин, говоря, что сама по себе «живописность» есть отказ от пластичности, отклонение от изображения сущности вещей, в том числе и выражения индивидуальной ценности человека. Следовательно, живопись, стремящаяся к подлинной правде, а не к видимости должна была диалектически «преодолеть» в самой себе собственную живописность. В этом контексте замечание Вельфлина, что «живописность» Рембрандта в то же время в скрытом виде содержала преобразованную «линейность», обнаруживает свой глубокий смысл.
Почему же Вельфлин не удержался на высоте этой идеи и вся его теория стилей имеет явственные признаки релятивизма, столь характерного для вульгарной социологии? Ответ напрашивается сам собой: вульгарная социология, видящая в искусстве исключительно проявление смены господствующих идеологий, может быть действительно преодолена только с позиций материалистической эстетики, кладущей в основу искусства принцип отражения объективной реальности, выдвигающей главным критерием эстетической ценности правду изображения. Иначе говоря, чтобы избавиться от разговоров «по поводу» и обратиться к пониманию непосредственно самого искусства в любых его проявлениях, как реалистических, так и антиреалистических, его специфических форм и их реальных метаморфоз, — необходимо прежде всего пристальное постижение общественных процессов во всей их действительной сложности.
Таков вывод материалистической эстетики, являющейся методологической основой и для художественной критики. Мы убеждены, что страстное, до болезненности, отвращение Белинского ко всем формам ложного существования, включая позу краснобайствующего либерализма, и его постижение творчества Пушкина есть одно неразрывное целое.
В заключение, ориентируясь на метод реалистической критики, постараемся ответить на вопрос, несомненно возникший у читателя: почему, декларируя привязанность и любовь к искусству, в искренности чего мы не позволяем себе сомневаться, Ю. Герчук, Ю. Молок или В. Мартынов воодушевляются только теми идеями и концепциями, которые меньше всего способствуют пониманию искусства?
Позиция наших оппонентов будет совершенно непонятной, если в ней не заметить определенного общественного пафоса, который заключается в отрицании догматического искусствознания, скажем, 40-х годов. Разумеется, в этом нет ничего плохого, напротив, этот пафос есть главная причина сочувствия, которое у некоторых читателей могут вызвать их статьи. Однако вполне прав Г. Стернин, заметивший, что концепция «романтически» настроенного, по его словам, В. Мартынова в действительности вовсе не является противоположностью, а в чем-то существенном родственна догматическому искусствознанию не столь отдаленного прошлого. Но как это возможно?
Ответить на этот вопрос нам опять-таки поможет сам В. Мартынов. «Игра», увлекшая его как путь развития современного искусства и художественной критики, требует к себе самого серьезного отношения.
Разумеется, она не имеет ничего общего с шиллеровской концепцией эстетического воспитания целостного человека в свободной игре его сил и способностей...
В западной культуре игра, как ее понимают теоретики модернизма, от Хейзинги до Маркузе — вид чисто иллюзорной деятельности, поскольку для них исключена возможность деятельности настоящей. Будучи, подобно религии, своеобразной отдушиной, «вздохом угнетенной твари», такая деятельность нередко перерастает в радостно-игровое разрушение, насмешку над реальностью, что со всей очевидностью выразилось в так называемой «контркультуре» 60—70-х годов. Поза всегда опасна, но поза «обиженного» человека, который свою обиду считает достаточным основанием для «тотального» веселого разрушения, в XX веке стала причиной многих трагических событий. Протест против зла, принявший ложную форму, способен стать худшей разновидностью этого зла — истина, которую, казалось бы, человечество уже выстрадало на своем тяжком опыте.
Трагедию культуры, разрушающейся в бесплодной игре — «игре в бисер», — изображает Г. Гессе в романе, на который ссылается В. Мартынов. Но не трагедия, а игра положена в основание «эпикультуры». Вопреки желанию В. Мартынова и некоторых других участников дискуссии, в центре внимания ее оказалась не частная проблема соотношения критики и искусства, а более общая — искусство и жизнь. Хотя эта тема казалась слишком скучной, неспособной воодушевить на создание чего-то совершенно оригинального, вроде «эпикультуры», она присутствует во всех, на первый взгляд, самых далеких от действительности рассуждениях. За вольную или невольную попытку изгнания ее она мстит объективной иронией, которая проглядывает в «живописи ума». «Хитрость разума», то есть действие объективной истины, необходимого порядка вещей наглядно обнаруживается в том, что все подобные рассуждения оказываются пустой интеллектуальной забавой, игрой, то есть разновидностью того сознания, которое справедливо именуется «ложным».
Возможно, что в довольно камерном общем тоне дискуссии наше упоминание о некоторых истинах, которые грозят стать или уже стали для кого-то табу, произведет неприятное, может быть даже отталкивающее впечатление. Но мы вспоминаем, что в иных ситуациях отталкивание — позитивная ценность, и заслужить его бывает непросто. К тому же только во взаимном отталкивании тел, учит школьная физика, обнаруживается их действительная масса.

---

[1] *Ю. Молок.* Между словом и изображением.— «ДИ СССР», 1977, № 6, с. 31.
[2] *Ю. Герчук.* Критик перед произведением.— «ДИ СССР», 1977, № 7, с. 28.
[3] *Ю. Молок,* там же, с. 31.
[4] *Ю. Герчук,* там же, с. 27.
[5] *Ю. Герчук,* там же, с. 26.
[6] *В. Мартынов.* Художественная критика как эпикультура.— «ДИ СССР», 1978, № 8, с. 26.
[7] *В. Мартынов,* там же, с. 26.
[8] *В. Мартынов,* там же, с. 27.
[9] *В. Мартынов,* там же, с. 27.
[10] *В. Мартынов,* там же, с. 28.
[11] *В. Мартынов,* там же, с. 27.
[12] *В. Мартынов,* там же, с. 27.
[13] *Ю. Молок,* там же, с. 31.
[14] *Ю. Герчук,* там же, с. 27.
[15] *Ю. Герчук,* там же, с. 27.

«Натурстиль» 70-х годов

Кирилл Макаров

Текущая художественная практика, экспозиции и выставки декоративно-прикладного искусства, творчество отдельных авторов находят систематическое отражение на страницах журнала «ДИ СССР». Но проходит время, и накопленные факты и суждения о них складываются в определенную тенденцию, знаменуют некое общестилистическое движение художественного процесса.

Каковы основные черты этого процесса, что нового принесло с собой поколение молодых художников, что утеряно в пути и как двигаться дальше?

В публикуемой статье известный критик Кирилл Макаров высказывает свои соображения по этим коренным вопросам, предлагая даже новый термин, для определения настоящего момента в декоративно-прикладном искусстве — «натурстиль». (Напомним, что более 10 лет назад в «ДИ СССР», 1967 № 11, К. Макаров, первый из критиков, сформулировал положение о художественной самоценности декоративной формы, точно уловив направление работы художников конца 60-х — начала 70-х годов.)

В данной статье критик обобщает свои наблюдения за эволюцией уникальной ветви декоративного искусства, выделяя в ней плодотворные завоевания, высказывая свое неудовлетворение рядом явлений. Редакция предлагает искусствоведам и художникам включится в обсуждение выдвинутых Макаровым положений и терминов. А именно: что принесли художникам «пластическая раскованность» и «пространственная свобода», почему авторы уходят от решения предметной формы? Как отнестись к снова вернувшейся имитации материалов и натюрмортам из керамики и стекла? Какое наследие сейчас ближе всего нашим художникам декоративно-прикладного искусства? На каких путях лежат поиски целостного решения современной предметно-пространственной среды?

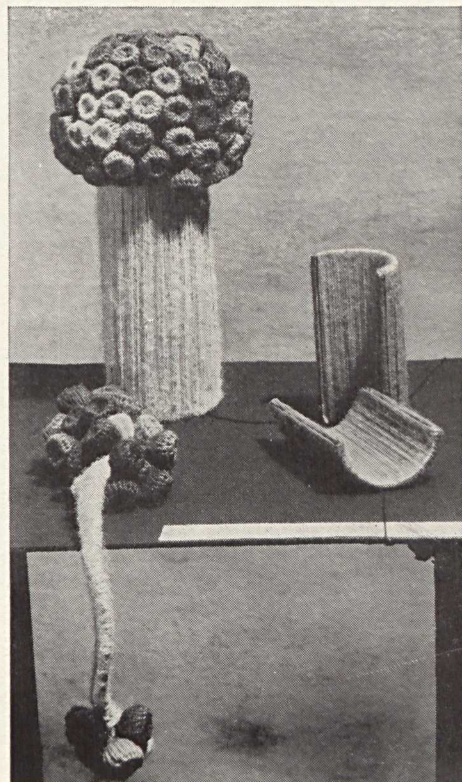
С середины 60-х годов наше декоративное искусство резко изменило свое направление: от конструктивной утилитарной формы оно устремилось к пластической раскованности, его композиция обрела пространственную свободу. Быстрое развитие в этом русле получают сначала керамика и стекло, затем гобелен и ювелирное искусство, и наконец, костюм. Как бы мы не относились к этим новым тенденциям в декоративном искусстве, надо помнить, что они были обусловлены не только внутренними причинами, а всем движением в предметной сфере. И, прежде всего, движением в мировой архитектуре за пересмотр жестких догм, провозглашенных конструктивизмом.

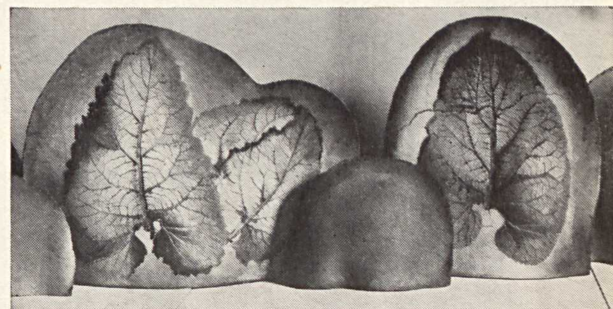
Оскар Нимейер писал о часовне Роншан Ле Корбюзье, созданной в 1959 году, и ее месте в сегодняшней архитектуре: «Этим своим произведением он начал долгожданное движение за художественную свободу, и сегодня оно утверждается в творческом порыве его таланта и его незаурядной личности. В сжатой форме оно нашло выражение в господстве пластической формы, определяющей и направляющей все проектирование при возрастающей роли чистого и стихийного художественного воображения в поисках красоты и гармонии» [1].

Слова о господстве пластической формы при возрастающей роли чистого и стихийного художественного воображения точно определяют положение декоративного искусства 60-х и особенно 70-х годов. «Вот я им покажу нечто новое, — писал Ле Корбюзье, — торжество плавной линии, которая то победно и легко взмывает вверх, то как бы с улыбкой свергается вниз в легком слаломе» [2].

Новое отношение к задачам предметного творчества внушалось и всей деятельностью архитектора Алвара Аалто: «Чтобы добиться в архитектуре практических результатов и выразительности форм, вовсе необязательно исходить из соображений рациональности или технической оправданности — возможно, этого вообще не следует делать. Нужно дать простор фантазии... Я начинаю рисовать свободно, полагаясь на свою интуицию, и вдруг рождается основная идея». И еще одно характерное высказывание: «Баухауз никогда меня особенно не интересовал, скорее привлекал меня «югендстиль» в своем первозданном европейском виде — Анри Ван де Вельде» [3].

Так, вслед за развитием архитектуры вырабатывались и новые принципы декоративного искусства, неразделимые в теории и практике.



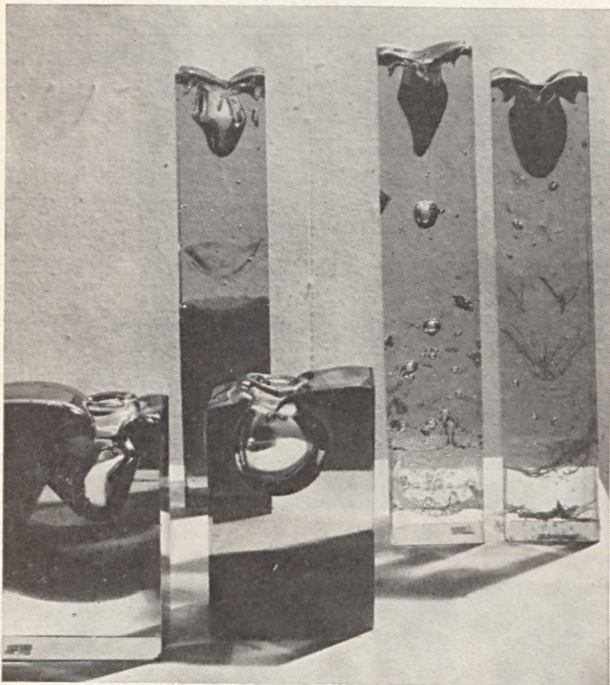


М. Копылков
Сила жизни
Керамика. 1976

Р. Богустова
Мой садик.
Шерсть, смешанная техника. 1977

И. Кролле
Пиебалга.
Керамика. 1978

М. Копылков
Натюрморт с корзиной.
Керамика. 1976



А. Балабин
Золотой мяч.
Хрусталь. 1977

Э. Мяэлт
Декоративная
геометрия.
Хрусталь. 1978

Л. Савельева
Земля.
Стекло, роспись.
1978

70-е годы мы тоже можем рассматривать, как относительно самостоятельное десятилетие. Именно в начале 70-х годов в советском декоративном искусстве определилось третье послевоенное поколение молодых художников, взявшихся за новые и сложные задачи. Если в 60-х годах декоративное искусство еще продолжало идти по двум уравновешивающим друг друга направлениям — тектонической и органической организации формы, то сегодня победило второе. Главная формообразующая тенденция 70-х годов — все более растущий интерес к «органике» формы и материала, по сравнению с архитектоническими поисками и «геометризмом» предшествующих десятилетий, навеянных успехами технического прогресса. С начала 70-х годов все настойчивее выдвигаются новые стилеобразующие ориентиры — природные формы, взамен технических, а в плане ближайшей преемственности — 10-е, а не 20-е годы XX столетия, включая некоторые принципы модерна как стиля того времени.

Что же могло привлечь к модерну? Если это не простое подражание моде, то именно обращение к природе как источнику новых форм[4]. В центре внимания оказался Гауди с его трактовкой здания как живого организма и тот же Алвар Аалто, который не мыслил развития архитектуры вне взаимодействия с природой. Все эти стороны дела важны и для декоративного искусства. Сегодня в волнообразной, причудливо вьющейся и пламенеющей, «необарочной» линии мы видим полную аналогию модерну, так же, как и в цвете, близком по тону болотным травам, яркой молодой зелени, золотому жнивью и синеве морских далей. Но речь идет именно о лучших принципах модерна, а не о том декоративизме и штампах, которые с ходу восприняли многие молодые художники.

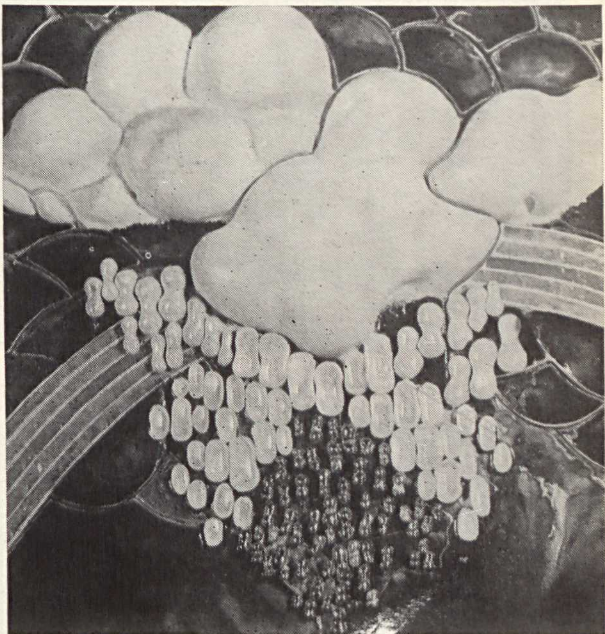
Сегодня в декоративном искусстве сложился своеобразный «натурстиль» (имеющий аналогию и в станковом искусстве). Предметная форма напоминает камни, раковины, кораллы (садовая керамика И. Кролле «Пиебалга»; 1978: хрустальные жемчужины — вазы «Тундра» В. Муратова, 1978), а тканые вещи — заросли и вьющиеся растения. В гобелене-триптихе И. Аустрине «Первые борозды. Сеятель. Всходы» переход от буро-желтого поля к солнечно-желтому и зеленому настолько гармоничен и каждая часть триптиха настолько фактурно, вещественно и орнаментально точно разработана, что вызывает образное представление о радости земного бытия и круговороте природы. В костюме 70-х годов, наряду с его театрализацией, выявился свой лиризм и свобода. Распахнутый ворот, накинутое на плечи пончо, как бы выцветшая под солнцем джинсовая ткань раскрывали человека природе, сближали с природой. Одежда становилась объемной, слоистой, воздушной, расчлененной на части, но не всегда пестрой: сложность цвета часто достигается суммой сближенных тонов. Модель платья «Бабочка» М. Державиной и Т. Файдель как в фокусе собрала в себе черты современного «натурстиля»: природный мотив, и именно бабочки, цветка, легкость и крылатость наряда, рассчитанного на свободное движение, специфическая гамма зеленовато-желтых переливающихся тонов. С такими вещами легко сопоставлять колье и броши в виде цветов, птиц и стрекоз. Художников стали интересовать рост, развитие, метаморфозы органических структур, о чем говорят и названия работ: «Развитие» (С. Мальян), «Раскрытие» (П. Мартинсон), «Движение» (Л. Шульгайте), «Метаморфозы» (В. Шевченко). Художникам хотелось подглядеть в самой природе момент рождения Киприды. И действительно так, идеальным образцом природной формы в искусстве становится морская раковина и нечто пенистое и небесное, уплывающее вдаль, — форма облака.

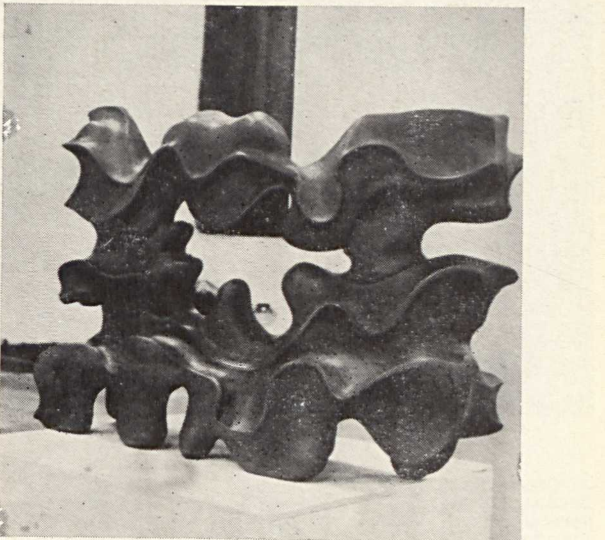
Что же произошло с предметной формой? Когда в конце 60-х годов декоративно-прикладное искусство отошло от утилитарности, передав часть своих функций дизайну, оно лишилось вместе с тем и твердой основы своей конструктивности. На время оно оказалось как бы во «взвешенном» состоянии. Наметился опасный разрыв с предметной формой, художники стали превращать реальные формы утилитарных предметов в их изображения. Назад к утилитарности возврата нет. Опереться на архитектуру тоже нет возможности, поскольку и она не давала подлинной ансамблевой основы. Значит, только вперед. И вот художники с новым энтузиазмом обратились к напряжениям самого природного материала — глине, ткани, стеклу, металлу, к их многообразным качествам, стремясь извлечь из них самих закономерно оправданную форму. Так произошло рождение формы спасительного «тающего» облака.

Облако как природная форма — идеальная в своем роде вещь. Облако свободно в своем росте и развитии, а в то же время сохраняет законченные очертания. Не будем говорить о модельерах, которые стали окутывать в облако женскую фигуру. По некоторым керамическим формам начала 70-х годов уже можно было вполне заключить, что керамика порывает с конструкцией и переходит в чистую пластику переливающихся объемов. То же самое и в других материалах.

Примечательна во всех этих отношениях декоративная композиция О. Катерлиньша «Горизонтальное движение» (дерево, 1978). Композиция представляет собой прихотливую фигуру с вырезом снаружи и изнутри, напоминающим облако. Конечно, в очертаниях фигуры — в самом изобразительном намеке — можно найти и мотив скачущего коня. и бушующего пламени, ведь любое облако на что-нибудь намекает. Но главное — полная свобода движения, вне всякой основы, если не считать этого изобразительного намека. Так возникли в декоративном искусстве чисто ритмизированные построения свободно вылепленных объемов. Но поскольку без основы все же нельзя, то художники стали искать ее в соотношениях большого и малого, динамики и статики, позитива и негатива, веря в то, что в этом и есть смысл новой архитектоники предмета. То есть, архитектоника предмета держалась теперь не на чем ином, как на чистой художнической интуиции, которая далеко не всегда и безотказно может служить человеку. Например, в декоративном панно С. Сымер облако может расти и развиваться в любом направлении, радуга абсолютно свободно пересекать плоскость. Самой же по себе композиции нет, есть лишь фрагмент несостоявшейся композиции, искусственно схваченной в рамку.

Характерен путь литовской керамистки Л. Шульгайте от архитектонических форм садовой керамики к органическим формам типа «Падающих капель» (1971), завоевавших в Фаенце золотую медаль, «Раковине» (1971), «Космосу» (1975) в виде сфер, и, наконец, «Движению» (1978), в виде ряда убывающих по величине элементов. Художница стремилась ввести сюда четвертую координату — время, ради осуществления полноты пространственно-временного континиума.
Складывающийся «натурстиль» выражается и в новых, более независимых видах взаимодействия предметных форм, а также новых формах их связей с архитектурным пространством. Пространственность создаваемых сегодня композиций основывается не на «отражении» окружающего пространства и не на акценте в нем, как в 50-х и 60-х годах, а, наоборот, приятии в себя этого пространства, как, например, в уже рассмотренной фигуре О. Катерлиньша «Горизонтальное движение». Здесь пустота в композиции — органическая часть самой композиции, негатив того самого облака (можно сравнить с фигурной лестницей Ф. Шехтеля в доме Рябушинского в Москве, 1900). Эта же проблема, но более трудным путем решается и в композиции П. Мартинсона «Раскрытие», состоящей из трех отдельных объемов, промежутки между которыми должны представлять в составе целого одну непрерывность. Таким путем достигается связь, слияние, синтез реального пространства с художественным. Примером практического осуществления новых принципов пространственной организации среды может служить декоративное оформление кафе «Сигулда» в Риге (авторы А. и М. Озолинь), где гобелен в своем преображенном виде (подвешенный в виде кулис к потолку) выполняет роль архитектурных «сталактитовых» сводов, в переходах которых, как в готике, теряется взор посетителя.
Связи могут носить структурно-формальный и духовно-осмысленный характер. Например, в «Перспективах» Н. Урядовой (оргстекло, широкая грань, 1978) оптическая игра с окружающим пространством выражена строго программно. В декоративной композиции «Русь» О. Козловой (цветной хрусталь, алмазная грань, 1978) преследуется уже высшая образная задача, игре придан свой обертон: в глубину бесконечных пространств нас уводит знакомый по древнерусской архитектуре мотив арочного портала. Но все дело в том, что он не только ассоциативно связывает нас с историей, а конструктивно формирует новый современный строй вещи.
С таким же чувством, я бы сказал, национальной истории и родной природы решается оптическая задача в стекле Э. Мяэлт («Декоративная геометрия»). В нем как в янтаре видны органические включения, воссоздающие в контрасте со строгой формой приметы прибалтийского пейзажа. Абстрактное и конкретное, геометрическое и природное слиты здесь воедино. Хорошо использованы оптические свойства стекла и художником А. Балабиным при создании сувенира «Золотой мяч».
Конечно, пространство может браться и само по себе как уже содержательная тема. Это просторы земли, вод и космоса в работах «Сокольники» и «Земля» Л. Савельевой. Изображение приспосабливается к кривизне вогнутых стеклянных сфер, из которых собран целый цилиндрический блок, охваченный плавной синей лентой, она тут одновременно прочитывается как река, небо, дорога, горизонт. Пластически в стекле передано состояние легкости, бодрости и свободы.
Как форма связи со средой широко используется в декоративном искусстве мотив окна или театральной рампы. В керамике 70-х годов сложился определенный тип такого рельефа. Он перекрывает сейчас развитие всех остальных форм и жанров, оттесняя традиционные формы блюда и вазы на второй план.
В одном из ранних керамических рельефов И. Афанасьевой «Город» (1973) взор зрителя втягивается вместе с изображенной фигурой в трубу городской перспективы, чему помогают принципы декорационного, сценического построения предметов в пространстве. Полуразмытые, тающие очертания домов и самой фигуры усиливают впечатление пустынности и одиночества. В рельефах В. Малолеткова с керосиновой лампой, чугунным утюгом, старинным креслом или фигурными деталями рояля, наоборот, создается ощущение интимного уголка уютного старинного интерьера. В наш современный быт вносится дух давно отодвинутого рукотворного мира вещей. В одном случае нас выводят из стен интерьера, в другом создают интерьер в интерьере («Наш дом» Н. Савиновой, 1974). В том и другом случае реальная атмосфера быта романтизируется.
Желание театрализовать интерьер, городской быт, отражает неудовлетворенность реальным стандартизированным интерьером и шире — является своего рода выражением антиурбанизма XX века.
Последним и самым крупным событием в этом роде явились декоративные рельефы Л. Сошинской для холла гостиницы в Пущине на Оке (1978). По мысли мотив окна уже не нов и для самой Сошинской, но все дело в той атмосфере, в которую окунается зритель: она воссоздает далекий как сон и таинственный мир искусства, напоенный прохладой католических храмов, прощальным светом летейских вод. Сошинская стала вводить в свои пространственные керамические композиции зеркала со свечами, что превращало керамику уже в род зрелищного искусства. Пространство в них двоилось, троилось и дробилось на мелкие кусочки, возвращая зрителю из глубины иллюзорного мира какую-нибудь сцену, фигуру или знак, изображенный с той стороны, куда уже зритель заглянуть не мог. Но там-то и текла эта невидимая здешнему миру жизнь...
Из текстильщиков, стекольщиков и сосудоваятелей художники-прикладники, как мы видим, все больше и больше превращались в скульпторов и живописцев. Тон задавали скульпторы. Росли новые жанры: стеклопластика, керамопластика, металлопластика, текстильная скульптура, а вместе с тем выявлялись и отрицательные черты этого процесса. Сколько дутой бутафории, театральщины, литературщины и отсебятины на одну хорошую вещь! В связи с этой общей тенденцией изменялось (и в какой-то степени извращалось) и само понятие предметности произведений декоративного искусства, ибо форма, композиция почти уходили в декор, если не в живопись и скульптуру, а предмет не столько

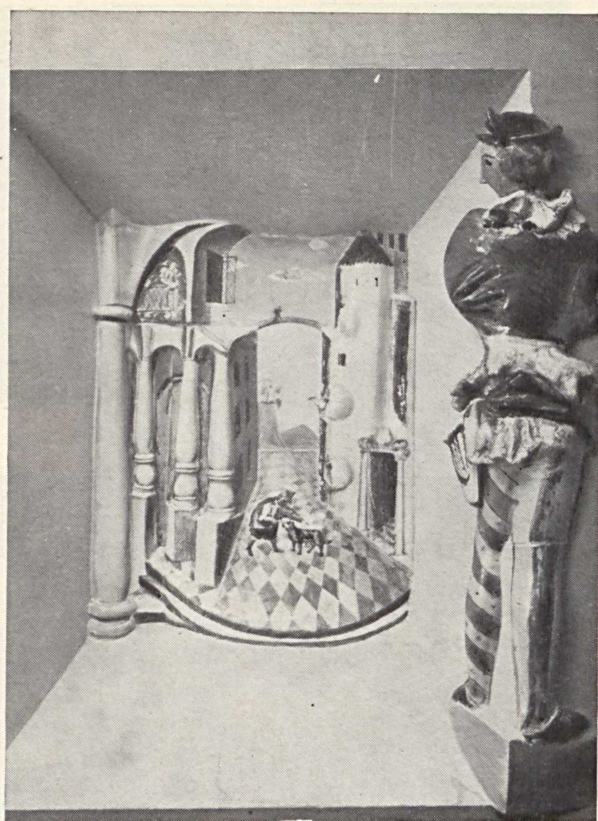




В. Муратов
Тундра.
Хрусталь. 1978

С. Сымер
Декоративное панно.
Керамика. 1976

О. Катерлиньш
Декоративная композиция «Горизонтальное движение».
Дерево. 1978



Л. Сошинская
Декоративный рельеф.
Керамика. 1978

И. Афанасьева
Город.
Керамика. 1973

создавался авторами, сколько открывался в природе — и как мотив и как структурный закон построения формы. Это последнее и важное обстоятельство только и спасало положение, покуда имитации и дематериализации материала не стала угрожать и этому последнему оплоту формы.

Необходимо обратить внимание на всю сложность данного вопроса. Полная взаимозаменяемость материалов в декоративном искусстве также видимое свидетельство его свободы. Текстиль имитирует керамику, керамика имитирует металл, стекло — янтарь, яшму и другие каменные породы. Вещь не делается, а изображается, и, в то же время, одушевляется через имитацию материала (в чем и состоит трудность однозначной оценки того, что создают художники). Одушевление мертвой материи, обыкновенных предметов быта — стульев, кресел, ламп, фонарей, утюгов — стало обычным явлением. Воцарилось «натюрмортное» отношение к миру. Были в керамике утюги. Теперь появились сапоги, перчатки, мешки, пальто и корзины, причем именно в своей мягкой материальной вещественности (М. Копылков «Осеннее пальто и розовое платье». Керамика, 1977). Имитация натурального материала — камня, шерсти, сукна, кожи, бумаги — целая программа. С виду керамика должна напоминать именно картонный ящик или бумажный кораблик, именно матерчатый мешок или дамскую полиэтиленовую сумку, а если вазу, то как бы сшитую из мятого вельвета. (Вазы «Туман» Чепайте-Радаускене, 1978). На международных выставках мы видим не просто керамику с металлическим отблеском, а целые металлизированные блоки, формы, выполненные «под металл». Любой принцип, выдвинутый сегодня керамикой с точки зрения использования материала, может быть завтра же опровергнут самой же керамикой в свете новых задач, а именно: как бы оживлявшей в своем материале не просто вещь, а другой материал. Заявляя и доказывая, что она все может и что никаких преград для нее не существует, керамика, тем самым, как природный материал осуществляла переход в другое — иллюзорное качество своего бытия. Утрачивая свою истинную природу, вещь действительно мистифицировалась [5].

Как бы в пику керамике сегодняшний текстиль, наоборот, готов «изобразить» сосуд, человеческое тело, связать из прочных нитей человеческую ступню с натуралистически выведенными наверх сухожилиями и ногтями. И в том и другом случае мы можем отметить остроту ставящихся задач, доходящих в иных случаях до выражения абсурда, не понимать которые профессионал не может, но предметная основа жанра и здесь оказывается поколебленной. Материал испытывается не сам по себе, а в той мере, в какой он может сказать о другом материале. Задачи же материала становятся и задачами формы: из мягкой породы создается форма твердой породы. Например, работа Р. Богустовой «Мой садик» (1977), выполненная из шерсти и экспонировавшаяся на выставке минигобелена в Англии, очень близка к керамике (О. Чеснокова. «Декоративная пластика», 1976). В то же время, нельзя не заметить, что в ней таится и возможность традиционной формы. Объемная форма «Садика» в развертке дает форму настенного гобелена, имеющего название «На твое здоровье, Земля»! (См. каталог московской выставки художницы).

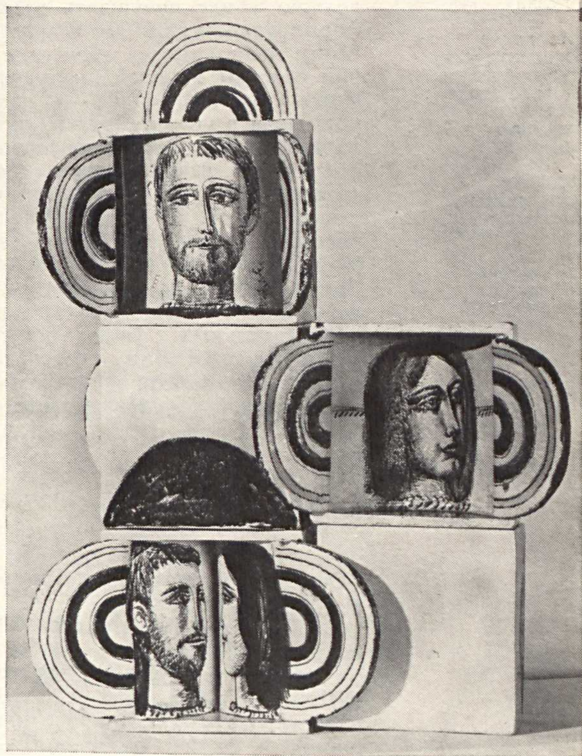
Размывание традиционных жанровых границ и имитация приводят к дальнейшему образованию все новых и новых синтетических форм — до бесконечности. Художница Д. Вилкс, вышив гладью «Озеро», заключает его в деревянную раму и подает на выставку как минигобелен («ДИ СССР», 1978, № 6). Как станковая картина работа производит определенное художественно-физиологическое впечатление: зеленая, чуть выпуклая гладь поверхности всасывает в себя голубой глаз озера (тоже образец исчезающей формы), но определить жанр уже невозможно. По размеру (9×10) «Озеро» приближается к ювелирным украшениям (и уже делают броши такого же типа с вышитыми ромашками и васильками).

Декоративное искусство, мы видим, стало разветвленным, многофункциональным, изощренным по темам и средствам, и это яркое свидетельство его свободы. Но от противоречий оно, все же, уйти не смогло. Обратившись к натуре, природе, природному материалу, оно ставит нас все-таки не перед реальным, а иллюзорным, в лучшем случае волшебным миром предметных форм, и уже зреет тому противодействие.

Сегодня в среде тех же молодых художников мы наблюдаем попытку вывести форму из ее неопределенного облакообразного состояния, нащупать более твердые объективные основы предметных жанров. В этой связи интересен опыт ленинградских керамистов, которые сформулировали свои задачи так: в основе керамики — создание сосуда, то есть форма сугубо керамическая, а не найденная в готовом виде в природе. Поэтому керамика обязана сохранять черты своего первородства, если не хочет перейти в область чистой пластики и живописи. «Керамика — не скульптура, хоть и способна иногда оказаться ею. В начале керамики — сосуд, то есть не изображение вещи, а сама вещь» [6]. Обращение к памяти сосуда в век отвлеченного формотворчества знаменательно. Эти слова перекликаются с мыслью В. Фаворского о сосудной форме, емкости обыкновенной чашки как теме уже содержательной в истории человеческой культуры. Декоративное искусство не может существовать на одном самовыражении. Не надо понимать программу ленинградцев и как утилитаристскую, в противовес природности. Она направлена против аморфного предмета, появившегося на наших выставках. Что же касается самих ленинградцев, то они по-своему воплотили на практике выдвинутый теоретический тезис. В основе предметности форм М. Копылкова и А. Задорина, лидеров ленинградских керамистов, уже даже и не вещь, не программируемый ими керамический сосуд, а то, что отошло от сосуда как от адамова ребра и стало самостоятельным элементом, а именно — вогнутый или выгнутый керамический пласт, он тоже выводится на чувстве керамического материала и его напряжений.

У Задорина много работ, построенных таким способом. Он начинал под большим влиянием творчества Пабло Пикассо, восприняв не только его основные принципы работы с керамической формой, но и черты стилистики, которые дают себя знать по сей день. Пикассо никогда не отказывался от формы гончарно-

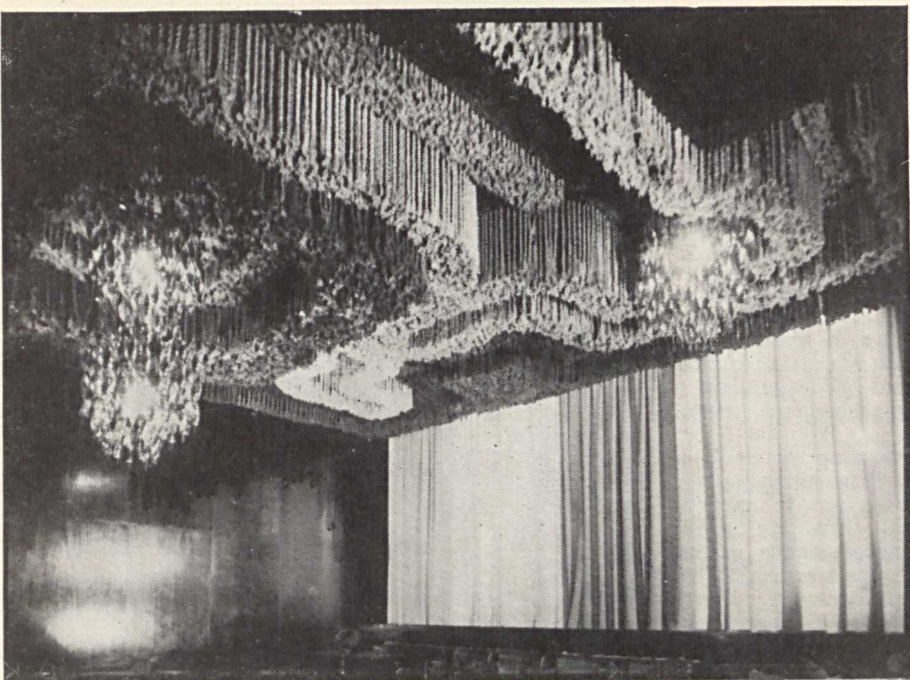
го сосуда, но преобразовывал его во имя цели соединения формы с изображением лица или фигуры.
Декоративные сосуды «Терракота» Задорина (красная глина с черным орнаментом, 1974) говорили о том, от каких истоков хотелось бы вести художнику свою родословную — от самых древних, античной архаики. В то же время сосуды представляли собой совершенно оригинальную аранжировку знакомых пластических тем и мотивов. То же самое можно сказать о «Пяти сосудах» (терракота, роспись черно-белой эмалью), тема которых навеяна на сей раз испанским стеклом. Задорин создает сосуды ансамблями, чувствуя их как живые и взаимодействующие существа. Этому помогают и вписанные в них человеческие лица. Так продвигался художник к созданию своей крупной работы «Коломбина и Арлекин» (шамот, роспись ангобами, 1974), фигуры которых построены по принципу гончарных форм. Из наиболее ранних работ отметим также композицию «Весна» (1973) и «Кукольный театр» (1974), посланный на международную выставку в Фаенцу. В первой работе преображенные сосудные формы нанизаны друг на друга как флюгера на башне; во второй — начинается работа с керамическими пластами, которая чуть позже привела художника к созданию таких работ, как «За столом», «Силуэты» (1976) и «Маски» (1976). Но лучшей из них следует, по-видимому, считать композицию «Пять портретов» (шамот, роспись солями и эмалями, 1976). С помощью глиняного пласта художником создано пространственное сооружение, в котором помещены портреты людей. Они сближаются при кажущемся вращении керамических форм. Синтез целого наступает в восприятии зрителя по прочтении всех пяти кадров-портретов при круговом обходе композиции.
Итогом и суммой исканий М. Копылкова в середине 70-х годов явилась его полутораметровая композиция «Садовница» (шамот, соли, эмали, 1975). Фигура создана из пластов, перехваченных местами керамическими шнурами. Фигура дана в фас, а лицо в профиль, чем достигается объемность. Сохраняя верность закону материала, ленинградские керамисты начинают как биологи, а заканчивают как философы. В композиции «Сила жизни» Копылкова стенки керамических коробов прорываются под напором золотых плодов осени. Форма строится как бы на разрушении формы (тоже одна из заметных, но уже давних тенденций). В первом коробе только трещины, во втором ростки прорастают насквозь, третий короб разрывается врущейся листвой и плодами, демонстрируя тем самым силу жизни. Композиция получила в Валлорисе золотую медаль, хотя нельзя не заметить, что решение, данное по кадрам, как развертывающийся сюжет, в данном случае страдает некоторой иллюстративностью. Поэтому я считаю, что лучшей работой М. Копылкова остается его «Натюрморт с корзиной» (1976), показательной, помимо прочего, и в смысле демонстрации основных рассмотренных тенденций нашего времени.
У многих художников тяга к предметности выражается в том, что сами керамические сосуды стали строительными кирпичиками и одновременно изобразительным средством (Л. Солодков, Т. Левкив, Ю. Адамонис). Всегда оставались керамисты, которые никогда принципу работы с гончарной формой не изменяли. Правда, они никогда и не доходили до таких острых положений, как каунасская художница А. Кетуракене, представившая на последнюю выставку в Манеже композицию «Муравьи» с черными и белыми словно изъеденными тленом личинками.
Итак, взятый ориентир на природные формы — правильный ориентир, (если только это не повод для подражания модерну). Столь же законно желание на новом витке развития обрести и предметность. Но всего этого еще недостаточно. Будущие перемены коснутся, видимо, не столько внешнего вида предметов, сколько общей системы целостности, перестройки нашего художественного сознания. А если это так, то тут присутствует проблема этическая.
За последние двадцать лет мы пережили как бы два этапа движения к синтезу и целостности создаваемой среды. В 50-е годы превалировала идея слияния искусства с жизнью на базе техники. Это выразилось в жесткой системе тотального проектирования. Припомним хотя бы положение с бытовым предметным окружением. Уже в первой половине 60-х годов оно было поставлено на широкую индустриальную ногу. Спрос населения в значительной мере был удовлетворен. Но стало душить однообразие одних и тех же стандартных решений: «коробчатый стиль» в мебели или «пробирный» в посуде представляли собой вариант «бумажной архитектуры» и лаконичных решений в станковом искусстве. Возникла, как мы помним, сильная потребность в эмоциональном пластическом элементе.
Вторая половина 60-х годов выдвинула свою систему целостности, в которой значительное место отводилось методу стилизации. Надо признать, что и здесь, как в первом случае, были достигнуты свои успехи, особенно в убранстве и организации общественного интерьера. Внешний пластический синтез по принципу подобия и здесь дал свой эстетический эффект. Но теперь уже и это не удовлетворяет. Где же новая скрепляющая идея?
Урок и принцип дает народное искусство. Народный мастер познает предмет своего искусства всегда как нечто целостное и радостное, вопреки трудностям жизни. Любой кустарь, пусть с ограниченной точки зрения, а воссоздавал целостную картину мира. В каждой своей зарубке по дереву и в каждом брошенном лепестке он дышал природой и космосом, моделировал, как мы теперь говорим, не иллюзорную видимость, не отдельный укрытый мирок, а мир в целом. А теперь восхищаются другим: «Театр Афанасьевой», «Театр Сошинской», «Интротеатрик Дудовой...» — пишут критики. В том-то и беда, что даже талантливые люди строят каждый в отдельности свой маленький домик, и никто не хочет строить большой дом сообща вместе. Конечно, театрализация и карнавализация, в целом, на этапе 60—70-х годов сыграли свою положительную роль в преобразовании быта, отторгая нас от сугубой целеустремленной серьезности, какая-то легкость и эмоциональность все же были внесены в интерьер. Но дальше идти этим путем стоило бы с большой осторожностью. Если какой-нибудь «интротеатрик» есть реакция на урбанизм и рацио-

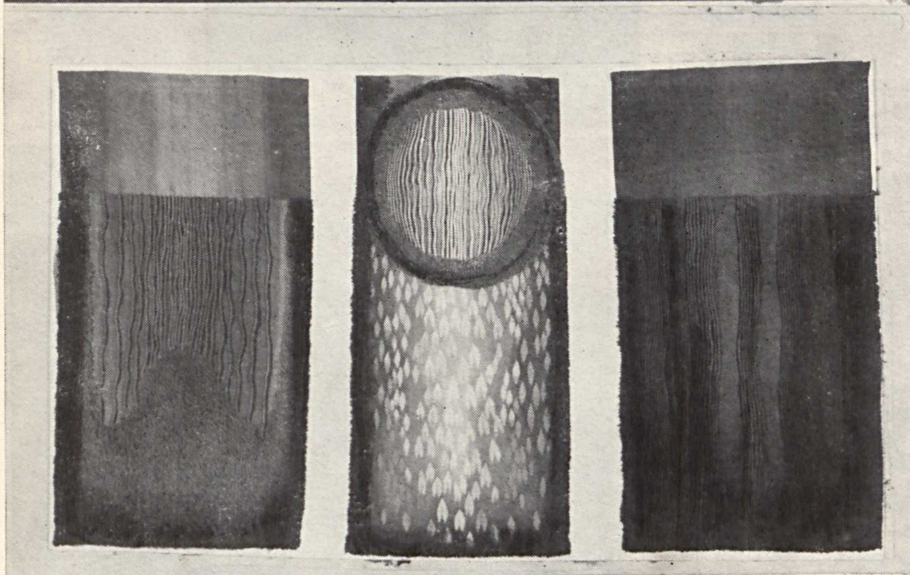


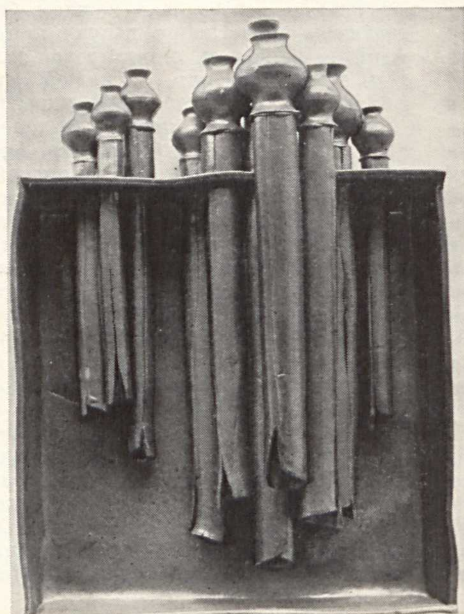
М. Державина, Т. Файдель
Платье «Бабочка». Шелк, ручная роспись. 1977

О. Чеснокова
Декоративная пластика. Керамика. 1976

А. Задорин
Пять портретов. Керамика. 1976







А. и М. Озолинь
Декоративное оформление интерьера кафе «Сигулда»

И. Аустрине
Гобелен-триптих «Первые борозды. Сеятель. Всходы». Шерсть, смешанная техника. 1977

Х. Видевик
Декоративные формы «Мечта». Керамика. 1978

Ю. Адомонис
Композиция. Керамика. 1975

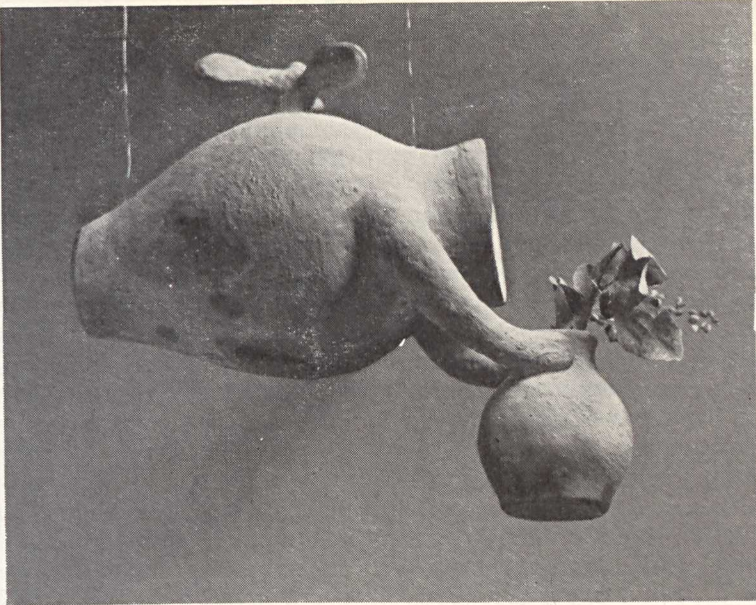
нальность XX века, то это ведь не только форма нашего протеста, это и форма нашего бессилия. Время должно и нас побуждать думать о формирующем наш быт и среду значении целого. Через обретение полной свободы к новой предметности, и от замкнутого мирка — к построению мира в целом. Другого пути не видно. Будущая система целостности станет искать опоры уже не только в общей структурной типизации среды и не в принципах внешнего подобия (они создают лишь структурную целостность). Поиск синтеза, надо надеяться, пойдет именно через возрождение содержательных форм искусства, обращенных к лицу человека во всей его сложности и многовековой исторической обусловленности.

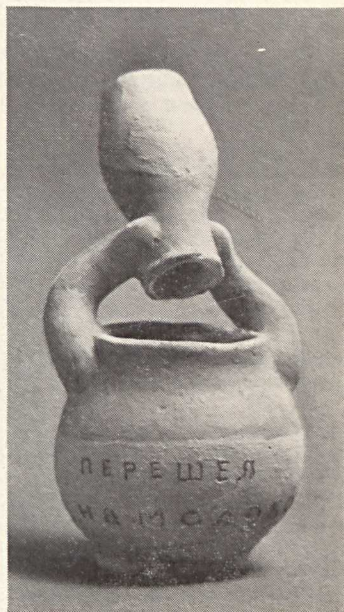
---

[1] Оскар Нимейер. Изд-во «Прогресс», М., 1975.
[2] *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М., 1970, с. 57.
[3] «Что бы ответил нам Аалто?» — «ДИ СССР», 1978, № 6, с. 29, 30.
[4] См.: *Е. Положай.* Природа как источник формообразования. — «ДИ СССР», 1978, № 7.
[5] Хочу обратить внимание по этому поводу на плодотворность спора между В. Поликаровым и А. Кантором о методологии художественной критики на страницах «ДИ СССР» 1978 № 10.
[6] Выставка декоративной керамики молодых авторов. ЛОСХ. Изокомбинат «Художник РСФСР», Л., 1977.

Живые кувшины

Виктор Эльконин





М. Рабинович
Декоративная композиция. Керамика. 1978

Кувшин. Керамика. 1978

Творчество Моисея Рабиновича занимает особое место в мире московской керамики, да и вообще советской керамики, да и вообще советского декоративного искусства. Сам он давно и хорошо известен московским художникам. Острый полемист, он часто выступает на собраниях и обсуждениях и всегда освещает явления искусства с неожиданной стороны. Вернее даже не столько неожиданной, сколько ускользающей, как раз из-за своей простоты и ясности. Известно, конечно, и то, что он своеобразный художник, но работы его, начисто лишенные элемента броской декоративности, как-то терялись среди многокрасочной переизбыточности разделов декоративного искусства наших больших выставок-смотров, поэтому видели их только те, кто их искал.

И вот теперь, когда работы Рабиновича за многие годы (хотя и далеко не все) были собраны на его выставке в залах МОСХ на Беговой, где ничто не отвлекало от их рассматривания, стала ясной его совершенно особая позиция в искусстве керамики, особый характер его художественного мышления.

В жизни и творчестве Рабиновича огромную роль сыграла встреча и потом многолетняя дружба с Владимиром Андреевичем Фаворским. Он был одним из самых близких Фаворскому друзей-художников, преклонялся перед его творчеством, перед его мудростью и нравственной высотой. Фаворский, в свою очередь, относился с большим интересом к работам Рабиновича, к его одержимости все новыми идеями, к его неиссякаемой художественной изобретательности. Бывало, что Фаворский не принимал какой-либо идеи Рабиновича, бывало, что Рабинович, несмотря на критику Фаворского, не оставлял своей идеи и старался довести свою мысль до полной пластической ясности и тем, в конце концов, убедить Фаворского.

Во всяком случае я без колебаний отнес бы творчество Рабиновича к «школе Фаворского», хотя влияния образного строя Фаворского или подражания его способу художественного выражения в работах Рабиновича нет совсем. Он нашел у Фаворского то, что ему было нужно и близко — настойчивые поиски такой пластической идеи, которая бы полностью слилась с образной задачей, и ясное понимание диалектической противоречивости произведения искусства, которое будучи само по себе изображением пространственного явления, в то же время существует во вне, в среде — как вещь.

Этот дуализм художественного произведения, мне кажется, больше всего увлекает и заботит Рабиновича, и он настойчиво ищет средства для его полного и ясного выражения.

Таким средством для Рабиновича является метафора. Метафора у него присутствует в разных видах, это и метафоричность изображения пространства на плоскости, которую чувствует и которой пользуется всякий художник, признающий основополагающее значение плоскости в пространственной организации. У Рабиновича в руках не плоскость, а поверхность, причем поверхность сложная, выпукло-вогнутая. В такой поверхности сопротивление пространственному проникновению очень неравномерно в разных ее частях — оно усиливается в выпуклостях сосуда, утверждающих идею натяжения, и ослабевает в вогнутых поверхностях.

Но кроме пространственной метафоры Рабинович широко пользуется метафорой в ее прямом значении. Объектом такой метафоры у Рабиновича всегда является изначальная продукция гончара — кувшин или горшок. Сам кувшин, одновременно со своей прямой функцией, с самого начала был и изображением человека. Это утверждают и названия всех его частей— горлышко, ручка, носик, и с древнейших времен кувшин легко и непринужденно превращался в человеческую фигуру, главным образом, в женскую.

Рабинович от этой традиционной метафоры тоже не отказывается, но ему этого мало. Кувшины и горшки вызывают у него ассоциации настолько неожиданные и дерзкие, что им даже не сразу веришь. Кувшин, оказывается, может стать космической ракетой и даже пейзажем, по холмам которого скачут всадники, или берегом, с которого бросаются в воду фигурки-ручки. Однако при всей невероятности метафор Рабиновича его кувшины почти никогда не отрываются от своего гончарного существования. Другое дело, что, оставаясь вазами и вазочками, горшками и горшочками, кувшинами и кувшинчиками, они умеют грустить и нежничать, задорно подбочениваться, насмешничать, ждать гостей и приглашать их выпить. Они живые — это целый мир вещей-существ со своим характером и внутренними качествами.

Рабинович художник не только остросюжетный, но и открыто литературный. Чтобы мысль его стала предельно доходчивой, он часто прибегает к прямой помощи слова — прибаутки, песенной или стихотворной строфы, строки из письма или просто говорит словами то, что хочет сказать. Хочет предложить нам выпить за Фаворского, так и пишет «Выпьем за Фаворского». Прямое введение слова сложными ходами связано с его работой над формой. Форма сосуда, его рос-

пись и надписи рождаются в едином замысле. Немыслимо, чтобы Рабинович расписал чью-то форму или кто-то расписал его форму. Роспись раскрывает смысл формы, форма смысл росписи. Есть у него вазочка «Семья», очень трудно рассказать словами, как хитроумно устроены фигуры на трех выпуклостях этой вазочки. Эти выпуклости создают систему движения форм на нас и движения форм в глубину — сама форма создает правдивые, наблюденные в жизни ракурсы, а все вместе органично, просто и наивно. Вообще хитроумие композиционной организации в вещах Рабиновича соединяется с наивностью выражения. Он хитер, как змий, и прост, как дитя. В том, как он изображает, нет ни малейшей артистичности — его лепка и его рисование добросовестны и неловки. Ему важно довести свою мысль до ясности, а для этого нужно лепить и рисовать так, как он лепит и рисует, да он по-другому и не умеет. Рабинович живет событиями своего времени. Освоение космоса, современная увлеченность спортом, любовь к природе, обостренная тревогой за нее, нашли отражение в его искусстве керамиста. Художественная форма определяется стремлением как можно полнее выразить отношение современника ко всем этим явлениям. Фаворский как-то сказал мне в беседе: «Вот меня считают формалистом, а ведь я художник, ушибленный содержанием». Вот таким художником, «ушибленным содержанием» еще в большей степени является Рабинович. Он верит, что нет такого события или явления, которые нельзя было бы выразить языком керамики, стоит только хорошенько подумать. Может быть он и переоценивает возможность этого вида искусства, как человек страстный — он все доводит до последней черты. Прекрасно владея техникой керамики, Рабинович никогда эту технику не эстетизирует, не старается выжать из нее дополнительный декоративный эффект. Если бы я был керамистом, я бы в подражание ему сделал кувшин «Выпьем за Рабиновича!», но так как я этого сделать не смогу, пусть неполноценной заменой такому кувшину послужат эти заметки.

Дружба.
Керамика. 1969

Выпьем за
Фаворского!
Керамика. 1967

По долинам и
по взгорьям.
Керамика. 1969

Рождение вазы.
Керамика. 1977

Скорость мысли и медлительность познания

Книга Т. Семеновой «Проблемы народного искусства» вызвала неоднозначное отношение специалистов. Нам показалось интересным представить читателю многообразие суждений об этой книге.
Пять мнений, которые публикует редакция, дают шкалу существующих оценок.
Статья А. Канцедикаса написана с учетом возникших подходов и противоречий. Автором сделана попытка объективно проанализировать просчеты и достоинства книги.

Ирина БОГУСЛАВСКАЯ

Появление книги Т. Семеновой нужно рассматривать как своего рода издержки «моды на народное искусство», существующей в наше время.

...Специалист по изобразительному искусству Т. Семенова занялась проблемами народного творчества, над которыми трудится не одно поколение ученых разного профиля. Но ей оказалось «явно недостаточно» авторитетов и опыта предшествующих достижений науки, и, отстранив их с достойной удивления самоуверенностью, намеренно без полемики, она противопоставляет им свою концепцию. Эта книга не является научным исследованием. И не только потому, что автор игнорирует предшествующий научный опыт, что в книге нет обязательной в любом исследовании полемики и оценки существующих точек зрения; но по причине крайнего субъективизма и путаницы во взглядах, сумбура и противоречий, выраженных с претензией на открытие. Специалист, читающий книгу, не может не испытывать возмущения от мешанины терминов, придуманных и вводимых автором; заумных сентенций и прописных истин, изложенных как откровение усложненным псевдонаучным языком. Протест и желание полемизировать вызывает почти каждая страница текста.

За эмоциональными гиперболами и эпитетами автора видится удивительное неуважение к народным мастерам. Все они рассматриваются как люди, недалеко ушедшие от пещерных жителей, лишенные элементарного эстетического чувства и работающие лишь «по наитию». Семенова смело пользуется вневременным сопоставлением произведений разных эпох, основываясь лишь на формальном внешнем сходстве, игнорируя эволюцию и трансформацию древних форм народного искусства в ходе его исторического развития. Так, геометрический стиль из первобытного искусства механически переносится в разные виды и жанры народного творчества XIX—XX веков и его проявление автор видит даже в народном костюме и его пространственном решении.

Акцентируя индивидуальные особенности творчества народных мастеров, Семенова не связывает их проявление с выработанными коллективными нормами народного искусства, уничижительно называемыми ею «схемами». Всячески подчеркивая личностное начало, она не принимает в расчет законы народного художественного ремесла, во многом определявшие особенности произведений народных мастеров, в которых ей видится только «духовное начало». Анализ тканых поясов коми-пермяков аналогичен анализу станковой картины: в них автору видится «борьба человеческих страстей», лиризм, драматизм и т. п.

Орнамент — едва ли не самая сложная область народного искусства. Обрушиваясь на «знатоков» и пособия по орнаменту, Семенова обнаруживает незнание специфики народного орнамента, что приводит ее к открытию давно известных истин об асимметричности, равновесии частей, нередкой безраппортности, сложной ритмичности, свободном неупорядоченном чередовании. Все это, свойственное народному орнаменту с древности, для Семеновой появилось только «на закате народного искусства...»

Книга Семеновой не только не углубляет знания проблем народного искусства, но грубо искажает многие принципиальные положения его теории, подменяя их псевдонаучными построениями.

Валерий ЛЕВЕНТАЛЬ

Я — театральный художник, который в силу профессии почти ежедневно сталкивается с массой вопросов, имеющих непосредственное отношение к народному искусству. Театр, имеющий множественные связи с традицией и историей, с национальным своеобразием и общечеловеческими проблемами, является местом, где художник постоянно соприкасается с народным творчеством, его богатейшими кладовыми.

Не будучи ни в коей мере знатоком народного искусства, ни тем более теоретиком, я как и всякий другой театральный художник питаюсь и черпаю из народного творчества, не задумываясь о смысле и сути того или иного явления.

Вот почему я искренне рад знакомству с книгой Т. С. Семеновой, благодаря которой я сам для себя получил возможность сформулировать целый круг проблем, увлекающих и волнующих меня в народном искусстве. Все три очерка, составляющих книгу, дают повод для серьезных размышлений о сущности и истоках образного мышления народа.

Автор книги на предельно конкретных материалах, на образцах народного творчества, описанных с подлинным знанием и любовью, на тех самых образцах, которые меня — потребителя интересовали подчас только с формальной стороны, заставляет с совершенно новой точки зрения взглянуть на сам феномен народного искусства.

Сам строй книги, ее композиция и язык, свободный и образный, увлекают читателя в удивительный мир изначальных, глубинных процессов, составляющих основу жизни народного художника.

Мне кажется чрезвычайно убедительным вывод автора, трактующий народное искусство, как проявление духовной жизни народа. Родство или общность художественных явлений, казалось бы, совершенно различных образцов народного творчества, талантливо сопоставленных Т. С. Семеновой, приводят меня к постижению истинного значения искусства народа, как проявления универсального взгляда на мир. Отсюда вытекает осознание закономерностей, двигающих всякое творчество вообще.

Книга Т. С. Семеновой, основанная на великолепном знании и, я бы сказал, осязании материала, является ценным трудом для всякого, кто в той или иной степени общается с искусством.

Виктор ВАСИЛЕНКО

У меня о книге Т. Семеновой двойственное мнение: автору нельзя отказать в хорошем языке, в изяществе изложения и в том, что книга написана весьма живо. Но это относится в основном к литературной стороне, тогда как в научном отношении эта работа вызывает ряд недоуменных вопросов. Перед нами скорее произведение, близкое к литературе, журнальные очерки, заметки путешественника.

Т. Семенова пытается понять, раскрыть содержание народного искусства, то есть занята проблемой, которая последнее время волнует ученых.

Многое в ее работе привлекательно: это призыв внимательно вглядываться в вещи, искать их индивидуальные черты. Но это превращается в гиперболу, и Т. Семенова совсем поглощается постижением личностного, тогда как в народном искусстве это занимает мало места, а на первом плане стоит коллективность искусства, его традиционность. Это заставляет автора отдать предпочтение наивному искусству, а не традиционному. «Отбившись от традиций отцов, обретши свободу от них и как бы одичавши, это, находящееся далеко от почтенных центральных явлений народного творчества занятие обретает какие-то новые и даже высшие художественные качества» (стр. 207). У Семеновой главное, так надо понять, по-видимому, ее, в том, что основное в народном искусстве — самодеятельное, «наивное».

Многие места в книге посвящены игрушке. Говоря о мастерах филимоновской игрушки, автор пишет: «Они дышат воздухом одного мира. Точнее — мифа» (стр. 75) и это о базарной игрушке! Пусть некоторые из филимоновских фигурок и хранят отголоски мифологии, но это не сама мифология. Когда речь идет о филимоновских конях, мы с удивлением читаем: «Человек — звероподобен, зверь — человекообразен по своему нутру, в том же мире мифа и сказки человек вырастает в силу победного, торжественного величия» (стр. 79).

Здесь неясно — это о далеком прошлом, что «сквозит» в игрушке или это живет в современной?

Но мы знаем, что мифология ушла с концом родового строя и в народном искусстве сохраняются лишь ее отзвуки, можно видеть лишь отражение мифологии и очень опосредственное. Пережиточно сохраняемые воззрения в народном искусстве — интересная область для исследования: тут и языческие и космологические представления, но уже «через призму веков».

Неисторичность заставляет автора сравнивать критских жриц со змеями с ... филимоновской игрушкой. А для объяснения дагестанских игрушек привлекает русские народные поверья (притом из П. Флоренского).

Автор пытается создать, а это модно, «модель» народного искусства как отражение мира. И мы читаем: «По-своему целостная картина мира, так сказать универсальная художественная модель, которую являет собою, например, покрытый орнаментом дагестанский кувшин» (стр. 5) или: «горшок, в который вмещается вся Вселенная, как она дана в ощущениях человеку?» (стр. 13). Литературный стиль часто таит опасности, и увлекаясь Семенова переходит к таким характеристикам вещей народного искусства: «Вверх, наискосок, ввысь кувшин взмывает к небесам, в мировое пространство по глубоко вытянутой дуге» (стр. 28). Для Семеновой в вещах наличествуют черты... драматизма, они в амфорах, в соотношении ручек и тулова сосудов: «это соотношение дает большую емкость для выражения драматизма, для развития начала конфликтности» (стр. 33). Или: «борьба узора с полем драматична. Драматично движение, упруго преодолевающее сопротивление на своем пути» (стр. 183). И это об орнаменте кушаков Ф. Дерябиной (Коми АССР). Я же вижу здесь удивительное спокойствие, игру геометрических форм, но не драматизм. Нередко орнаменту даются звуковые определения: «Грохот и шопот» (стр. 60) в игрушках Саида Расулова и далее: «Страх и отвага, робость, порыв к разрушению, неистовое и гордое, и жажда свободы духа, и покоряющая сила земного притяжения». И это об игрушке, а не о трагедии В. Шекспира?

В народном искусстве автор часто видит динамичность. Но тогда бы ей надо было опровергнуть блестящее доказательство присутствия в народном искусстве статики, покоя у А. И. Некрасова («Народное искусство», М., 1924). С нашей точки зрения прав А. Некрасов, а не Т. Семенова. В симметрических построениях народного искусства трудно усмотреть динамичность, разве что в их внутренней философской сути. В народном искусстве, как правило, утверждение статики форм.
Неудачно привлечение идей М. Бахтина о «смеховой культуре». Это ведь о «культуре средневекового города», о его «площади», где смешивались все социальные слои.
В заключение скажем, что книга Т. Семеновой отражает многие современные интересы, в ней есть много любопытного, свежего, но все это снижено крайне субъективными рассуждениями, они часто воспринимаются как проявления «невероятного эссеизма». В работе присутствует то, что можно назвать некритическим отношением к фактам, игнорирование установленных научных данных, желание представить желаемое как достоверное. Не следует забывать, что нашими учеными проделана большая и плодотворная работа над народным искусством и с этим нельзя, невозможно не считаться, если только автор данной работы не пишет просто беллетристическое произведение. Но тогда причем же здесь наука и претенциозность заглавия?

Елезар МЕЛЕТИНСКИЙ

Мне кажутся несправедливыми обвинения автора этой оригинальной книги в сознательном и искусственном подражании семиотической «моде». По моему впечатлению, книга Семеновой лишена всякой подражательности и, кроме того, написана в очень «стихийной», «интуитивистской» манере, очень далекой от стиля структуралистов. Многим как раз эта манера очень импонирует (в том числе ее критикам), но лично я привык к строго логическому изложению и с трудом продирался сквозь поэтически-метафорическую манеру автора. Однако, за этим метафорическим «красивым» изложением я обнаружил очень серьезное научное содержание, существенные научные выводы, подкрепленные точнейшими наблюдениями над художественной формой, свидетельствующие о таланте автора, о его замечательном искусствоведческом зрении.
Автор, правда, мало уделяет внимания современным процессам профессионализации народного искусства; она останавливается на родовых чертах народной культуры и очень верно схватывает ее синкретическую природу, особенно в плане потенциальных возможностей дифференциации художественных жанров. Семенова прекрасно выявляет специфический художественный язык и сосредоточена как раз на этом, а не на механизме отражения действительности. Больше всего мне понравился анализ посуды в соотношении со скульптурой и анализ серии тканых коми-пермяцких поясов. Семенову интересует произведение искусства как гармонический организм, а не только как «продукт» или «отражение» вне искусства лежащих факторов. Может быть это чисто стихийно и сближает ее с работами структуралистов, например Леви-Стросса, написавшего интересную книгу о масках североамериканских индейцев. Однако в этом сближении я лично не вижу ничего дурного, скорее хорошее.

Александр КАМЕНСКИЙ

Таких книг о народном искусстве, где последовательно-систематическое и детальное знание материала сочеталось бы с философской широтой и художественно-поэтической непосредственностью его восприятия, очень мало, причем у них давние даты. Тут, конечно, прежде всего приходят на память замечательные произведения А. В. Бакушинского, В. С. Воронова, А. Б. Салтыкова. Их традиции, разумеется, не забыты, но кое-кто, похоже, хотел бы молчаливо отнести творческие принципы этих ученых к предыдущим этапам, на смену которым пришла-де строгая наука, которая решительно не допускает никаких образных вольностей и свободного полета мысли.
Мне хотелось бы кратко сказать о том, что составляет притягательную силу прекрасной книги Т. Семеновой.
Долгие годы изучает она народное искусство. Искусствовед отправлялся в села, пригороды, аулы, жил месяцами рядом с народными мастерами, стремясь полностью сродниться с ними душой, понять их «изнутри», по-человечески, войти в их поэтический мир и научиться его особому языку. Каждое изделие народных ремесел, любая игрушка, костюм, орнаментированная ткань — это для нее не только "объект изучения", но и художественная формула жизни. Отсюда идет и философская масштабность исследования. Как говорит — и абсолютно справедливо — Т. Семенова, в мироощущении народного мастера «весь мир целиком, безраздельно, слитно воплощен в монолите произведения искусства, которое и есть модель всего мира». Книга Т. Семеновой тому и посвящена, чтобы увидеть весь мир, весь традиционно-сказочный и актуально-современный универсум глазами народного мастера, в рамках его представлений, его восприятия, его конкретно-художественной методологии воплощения. Какими бы приемами не осуществлялась эта задача, уже самая постановка ее представляет колоссальную заслугу автора. Это ведь своего рода методологическое открытие, которое дает ключ для проникновения в тайные тайных всей стихии народного творчества.
Вся стилистика книги Т. Семеновой отвечает законам этой тонко разработанной ею методологии. Не в том суть, что она «хорошо пишет», что у нее гибкий и богатый литературный язык, яркая образность изложения и т. д. Ведь такие качества могут сослужить разную службу. Сколько стилевых «красот», соединенных с агрессивным дилетантизмом, встречаем мы еще в литературе об изобразительном искусстве! У них одна лишь цель: прикрыть цветным туманом словесных плетений отсутствие мысли и понимания изобразительного строя работ художников.
У Т. Семеновой, напротив, энергия и образная сила литературного стиля являются закономерной производной функцией научно-художественных особенностей ее исследования. Он, этот стиль, творчески соприроден тому искусству, о котором идет речь; он как бы воплощает в себе язык переживания и восприятия народного искусства. Изложение от первого лица подчеркивает не только остросубъективный характер отношения к предмету изложения, дневниковые интонации, но и лирические аспекты народного творчества, которое всегда идет к всеобщему через особое и индивидуальное и всякий раз приносит — в рамках общей, устойчивой типологии — оригинальные решения, разные и неповторимые «как человеческая судьба, как человеческий характер» (стр. 194).
Этот стиль как нельзя более подходит и к самому научному смыслу суждений автора о народном искусстве. Да, Т. Семенова убеждена в его инстинктивной природе. Подлинный художник-ученый, Т. Семенова с истинной проникновенностью показывает, как весь строй жизни народных мастеров, их психологический уклад, их мировоззренческие и просто житейские традиции органично и непосредственно переходят в творчество, в радостное и исповедально-искреннее создание предметного мира, который оказывается своего рода образной параллелью народного бытия. Инстинктивность тут — необходимая «искра зажигания», от которой загорается творческое пламя, которая приводит в движение весь сложный и многоступенчатый механизм традиции восприятия и воплощения. Инстинктом у народного художника становится чувство жизни, ее опыт, ощущение природы, «внутренняя память» образов и форм, навыков и ремесла. Опираясь на это, народный мастер свободно и непринужденно всякий раз создает новый и глубоко личный вариант типового решения — вариант, в котором живут и светятся его собственные помыслы и чувства, его единственная жизнь, его душевный свет и сила вдохновения. Эту диалектику индивидуального и всеобщего в народном искусстве Т. Семенова рассматривает необычайно живо и доказательно.
Собственно, весь пафос книги, вся ее научная целенаправленность в том и состоят, чтобы показать — в тысячах исторических и национальных вариаций, — как артистическая индивидуальность народного мастера, сохраняя свою особость, свое личное начало, приобщается к всеохватывающей и универсальной философии фольклора. Т. Семенова и доказывает это, причем с замечательной глубиной и блеском!
Именно широта подхода позволила автору книги с неожиданной стороны взглянуть на некоторые первостепенной важности проблемы современной цивилизации в их соотношениях с народным искусством. Ей удалось также органично включить в ход своих рассуждений интересные доказательства того, что могучая сила художественной фантазии народа обладает и прекрасными дизайнерскими качествами: «В лоно цельности своего мира народное искусство легко вбирает любые механические детали машины, все то, что кажется многим хорошим городским художникам некрасивым, безжизненным. В народе этого как бы и не замечают. Машина в деревне живая, почти одушевленная» (стр. 115).
Концепционное богатство работы Т. Семеновой очень велико. В сочетании с широтой диапазона привлекаемого фактического материала, с энергией образности и общей художественной выразительностью текста это качество делает книгу «Народное искусство и его проблемы» серьезным и плодотворным событием в жизни нашего искусствознания.

Заметки по поводу книги, «неравной себе»

Александр КАНЦЕДИКАС

Последние десять лет — период совершенно исключительный по количеству публикаций, посвященных народному искусству. Сто лет собирательской деятельности, в результате которой открыто множество постоянно присутствовавших рядом, но остававшихся незамеченными явлений, увенчались широкой публикацией памятников народного быта, возведенных, видимо, навсегда в ранг искусства. В результате представление о границах художественной культуры в сознании современников существенно расширилось, поставив рядом с рожденными для музейного созерцания произведениями будничные, некогда презираемые или незамечаемые вещи простонародного обихода. Бурный апофеоз Хохломы и Гжели в последние годы властно диктует их присутствие в доме, где принято было иметь ампирную мебель и альбомы с репродукциями Левитана, Врубеля, Дега. Между тем простые, обыденные вещи и творения корифеев профессионального искусства — это два мира, которые в своей глубинной, не могу найти другого слова, сокровенной сути остаются совершенно автономными. Вероятно, они и будут оставаться такими, пока само понимание искусства в общественном сознании не изменится, вобрав в себя нечто существенное из принципов художественной культуры народа, остающееся пока предметом сугубо специальных исследований и споров.
Известным шагом на пути к этому следует считать выход книги Т. Семеновой «Народное искусство и его проблемы», написанной ярко и вызвавшей среди специалистов довольно острую полемику, затронувшую коренные вопросы изучения народного искусства. Работа Семеновой необычна — она сочетает редкую проницательность в сложных вопросах творчества с их откровенно субъективной интерпретацией, зачастую принципиально расходящейся с общепринятыми в нашей науке позициями. В отличие от большинства исследований, это не посвящено какому-то опреде-

ленному явлению или виду народного искусства. Не рассматривает автор и какой-то определенной теоретической проблемы, вопроса современной художественной практики. Отбор анализируемого материала, на первый взгляд, произволен, причем, как говорит сама Т. Семенова, ее особое внимание привлекают разного рода пограничные явления, не всегда имеющие прямое отношение к традиционному народному искусству: археологические памятники, творчество самодеятельных художников и примитивистов и т. д. В самом народном искусстве автор видит явление, которое «представляет интерес хотя бы потому, что в нем предыстория нашей «главной» истории пластического искусства» (стр. 195), — позиция, с которой трудно согласиться специалисту, для которого художественная культура народа обладает самостоятельной и совершенно особой ценностью. К этому прибавляется непривычная эссеистская форма повествования, позволяющая многозначно трактовать мысли автора, а порой просто лишающая возможности их однозначного прочтения. В результате книга обретает черты столь часто упоминающейся в ней «вещи, неравной себе».

Итак — проходящее через всю книгу утверждение, что в народном искусстве мы имеем дело с «вещами, неравными себе». Мысль, на мой взгляд, чрезвычайно верная, имеющая значение абсолюта и обретшая это значение в результате весьма убедительных работ П. Г. Богатырева, Г. К. Вагнера, В. М. Василенко, Б. А. Рыбакова и др., относительно недавно вновь подчеркнутая во время дискуссии о содержании и семантике народного искусства на страницах «ДИ». Таким образом, по вопросу о духовной насыщенности и значимости произведений народного искусства Т. Семенова исходит из позиций, которые стали доминирующими в нашей науке в последние годы. Не касаясь здесь вопроса о желательности тех или иных ссылок, не обязательных для избранного автором стиля повествования, хотя и вызывающего удивление упоминанием отдаленных во времени и пространстве К. Леви-Стросса, Дж. Фрезера, Р. М. Рильке, П. А. Флоренского при забвении людей, более прямо и значительно ближе к автору занимающихся теми же, что и она вопросами, следует оценить ее вклад в изучение этой проблемы.

Раскрытию мысли о том, что произведение народного гончара, игрушечника, ткачихи, швеи есть «вещь, неравная себе», отведены десятки страниц этой книги. В известном смысле, вся книга посвящена решению этой задачи. И несмотря на то, что речь идет об аксиоме, автору удается придать этой аксиоме привлекательность явления не только научного, но и собственно образного характера. Думаю, что любой внимательный читатель книги сделает с ее помощью тот необходимый шаг к восприятию в качестве произведения искусства чернолощеного горшка или кованой сечки, которому специальные искусствоведческие работы, надо признать, способствуют еще очень мало.

Но и для специалиста рассуждения Т. Семеновой на эту тему представляют несомненный интерес хотя бы потому, что доказательство своих идей автор подчиняет весьма разнородный материал, вскрывая духовную, содержательную близость, например, древнейшего и современного гончара. Причем, близость, основанную отнюдь не на прямой преемственности, а на природной однородности творческого акта, потому что в рождении совершенного произведения сегодня, как и тысячи лет назад, лежит тайна, которую можно определить, как тайну явления человека в материале, который он по-человечески осваивает. По отношению к вещам древним или просто старым, сделанным, например, в девятнадцатом веке, утверждение их «неравности себе» представляется естественным. Ведь они принадлежат другому времени, другому укладу, сама неопределенность которого сдвигает наши представления о его отдельных элементах. Но вот Т. Семенова обращается к работам, рождаемым сегодня, и в них, в этих вещах, сделанных нашими современниками для нас, открывает то же двуединство, благодаря которому копеечные горшок и лоскутный коврик принадлежат одновременно суетному миру обыденности и возвышенному миру вечности.

Вводя читателя в быт, где создаются и живут произведения народных мастеров, Т. Семенова раскрывает такие детали и подробности, которые обычно не встретишь в искусствоведческом или этнографическом исследовании и которые, тем не менее, имеют самое непосредственное отношение к рождению и бытованию интересующих нас вещей. Острота и целенаправленность ви́дения — едва ли не самая сильная сторона автора этой книги. Причем, это относится как к конкретным описываемым явлениям, так и к вопросам изучения народного искусства, наиболее актуальные и сложные из которых Т. Семенова определяет точно и безошибочно. Ее рассуждения, как правило, связаны с конкретным анализируемым материалом, однако, кроются за ними и весьма важные методологические проблемы, актуальные для нашей науки.

Бесспорным представляется утверждение, что народное искусство является органической частью того быта, того общественного устройства, в котором оно создается. В этом — одна из его принципиальных отличительных особенностей, потому что по отношению к искусству профессиональному это можно утверждать далеко не всегда. Но анализируя те или иные традиционные вещи, мы далеко не всегда имеем возможность реконструировать достоверно мир, в котором они были рождены и функционировали. Чаще мы рассматриваем их как вещи единичные, или как органическое звено однородных произведений. Более высоким уровнем анализа является рассмотрение этих вещей как части ансамбля, как правило, тоже условного, ибо типичных ансамблей традиционного сельского интерьера дошло до наших дней не столь уж много. Но и при этом они воспринимаются на уровне «памятника», а не на уровне живой, находящейся в материальном и духовном обращении вещи. Вероятно, единственным полноценным материалом, на котором можно изучать особенности создания и бытования вещи в народной культуре, является все же современный материал, причем, материал особенный, не утративший живых корней, типичных свойств этой культуры. Тут и скрывается закономерность «произвольного» отбора рассматриваемых Т. Семеновой примеров. Из множества разнородных, далеко неоднозначных явлений, относимых сегодня к области народного искусства, она отбирает те, которые продолжают жить по традиционным законам народной культуры. Это — далеко не обязательно традиционные художественные промыслы, где определяющей нередко является лишь эстетическая, стилевая традиция и которые живут порой иллюзорной, оторванной от естественных условий и среды жизнью. Рассматривая произведения мастеров этих промыслов в качестве материала народного искусства, мы создаем иногда ложную картину явления, принося вред развитию теории. Верность принципу изучения вещей в их естественной среде, достоверный анализ обстоятельств их рождения и бытования, оказываются, таким образом, важным научным, методологическим принципом.

Первые страницы книги Т. Семеновой переносят нас в дагестанское селение Балхар. Мы следуем за автором в тесную гончарную мастерскую, видим гончарный круг, печь, тяжелые руки мастериц, мнем в ладони зеленовато-серую цвета халвы глину и незаметно оказываемся в той неповторимой среде, в том единственном на земле микромире, в котором родилась и по сей день рождается знаменитая балхарская керамика. Ма́стерские анализы балхарских кувшинов, блюд, игрушек, развернутые дальше, органически вписываются в этот открывшийся читателю мир. Закономерно звучит следующее заключение автора: «Развитие промышленности приводит к тому, что возможности ручного труда глохнут, почти не используются. Но исчезнуть они не могут. Живая способность к созданию вещи, которая незаметно для того, кто ее делает (Пожалуй, не всегда так.— *А. К.*), становится искусством, неистребима, она жива, пока жив человек» (стр. 21). Мысль, под которой, безусловно, подписались бы и Г. К. Вагнер, и В. М. Василенко, и И. Я. Богуславская и многие другие искусствоведы, с настороженностью отнесшиеся к этой книге.

Уже прошлая книга Т. Семеновой, посвященная художникам Полхова Майдана и Крутца, вызвала оживленный интерес как широкого читателя, так и специалистов. Она привлекала серьезностью проделанной исследовательской работы, подробнейшим знанием материала, глубиной и свежестью его трактовки. Правда, она не содержала попытки столь серьезных теоретических обобщений, а сам материал ее, относительно новый, нетрадиционный, только завоевывавший право на место в народном искусстве и немало обязанный своей сегодняшней популярностью этой книге, закономерно требовал новых, столь же нетрадиционных подходов. И Т. Семенова прекрасно справилась с этой задачей. Сказался, вероятно, большой опыт автора в анализе произведений профессионального искусства, ее яркий талант художественного критика, умеющего распознать и доказательно проинтерпретировать новое в искусстве. Думаю, здесь лишне упоминать о литературном даровании Т. Семеновой, оно бесспорно; впрочем работы в области народного искусства редко пишутся сухим и бесцветным языком — сам материал не располагает к этому. Вспомним лучшие страницы В. С. Воронова, А. В. Бакушинского, В. М. Василенко и многих других исследователей различных поколений. Вопрос, конечно, не в языке, а в самом характере мышления, который резко выделяет Т. Семенову из круга других ученых. Говорить о популяризаторах, цель которых — рассказать широкому читателю о том или ином явлении в народном искусстве, общедоступно раскрыть те или иные положения теории, здесь неуместно. Т. Семенова справедливо претендует на совсем иные роли. Но в науку о народном искусстве она приходит с инструментарием художественного критика, со способом мышления человека, опирающегося в доказательстве тех или иных идей и теоретических положений, главным образом, на свои субъективные мысли и чувства. Это и определяет в значительной мере своеобразие ее работ.

В области традиционного народного искусства критика, какой мы привыкли видеть ее в художественной практике профессионалов, никогда не имела, и, надо думать, никогда не будет иметь стойких позиций. Коллективное народное творчество в своем классическом варианте не нуждается в советах, исправлениях, одобрениях. Каждое произведение народного мастера рождается с благословения и под пристальным контролем среды, которая его окружает.

По справедливому определению П. Г. Богатырева «предварительная цензура коллектива» является первым и необходимым условием самого существования народного искусства. Это, в свою очередь, обусловливает отсутствие необходимости в критике уже живущего произведения. Утилитарно или духовно неудовлетворяющая коллектив вещь обречена на неизбежное забвение — для нее нет запасников и кладовых, ее не поставишь лицом к стене и не повесишь в темный угол. И вот — удивительный парадокс: в книге, где автор доискивается первооснов народного искусства, погружаясь в стихию творчества мастера, практически отсутствует указание на такой серьезный фактор, как коллективность творчества. Между тем, именно Т. Семеновой принадлежит яркое раскрытие коллективности на сложном материале складывающегося промысла в Полхове Майдане и Крутце. Почему же на сей раз она сосредоточила свое внимание на работе отдельных мастеров?

При более пристальном рассмотрении парадокс этот обретает характер самостоятельной научной проблемы. Диалектика коллективного и индивидуального в народном искусстве, неизбежно содержащая в себе противоречие, трактуется нашей теорией лишь в самом общем виде. Нередко общепринятому представлению о коллективности традиционного народного искусства немало способствует его безымянность. До тех пор, пока мы имеем дело с группой случайно сохранившихся вещей, авторов которых мы не знаем, они кажутся нам весьма похожими друг на друга, однообразными. Но вот мы узнаем имя мастера, определяем круг его работ и видим, что, сохраняя весьма тесные связи с другими близкими произведениями, вещи этого мастера имеют свои несомненные отличия. Это можно сказать по поводу творчества

Д. Зинтюка и О. Бахматюка в гуцульской керамике, В. Свирскиса в литовской народной скульптуре, П. Ворноскова в абрамцевской резьбе по дереву, А. Мазина в городецкой росписи, А. Мезриной в дымковской игрушке и многих других. Изучая искусство, основанное на сотворчестве известных нам индивидуальностей, мы анализируем уже конкретные, роднящие и отличающие их черты, как бы арифметически складывая из них общую картину явления.

Негативным, по объяснимым объективными обстоятельствами становится и широко распространенный факт, когда коллективность творчества подменяется на современном промысле коллективностью механического повторения образца — эталона. Конкретной причиной этого является, как правило, плохая организация творческого процесса на предприятии, но в качестве весомого основания выдвигают тезис о неравномерной одаренности мастеров. Спорить с этим не приходится, необходимо лишь напомнить, что способность к творчеству по законам красоты от природы присуща человеку и что именно на этой способности и была основана широкая коллективность народного искусства. Показывая эту способность к творчеству на примере конкретных мастеров, Т. Семенова вводит читателя в процесс создания балхарской керамики, филимоновской и семеновской игрушки, коми-пермяцкого тканого пояса, лоскутного коврика. При этом она не говорит о коллективности творчества, но явления, анализируемые ею, относятся именно к тому кругу, где истинная коллективность творчества сохранилась до наших дней.

Два несформулированных автором, взаимосвязанных положения, вытекающие из ее рассуждений, оказываются важными для теории народного искусства: изначальная типичность творческого акта и возможность сохранения фольклорного типа мышления в сознании отдельного мастера. Во второй половине XX века мы, увы, весьма часто имеем дело с продолжением народных художественных традиций в творчестве единичных мастеров. Проблема эта относительно исследована фольклористами, выработавшими концепцию основы научной оценки такого материала. В области народного декоративного искусства долгое время значение индивидуально работающих мастеров игнорировалось. Лишь в последнее десятилетие стали устраивать выставки их произведений, причем, на этих выставках выяснилось, что такие мастера порой сохраняют более тесные связи с традиционным народным искусством, чем коллективы промыслов. Таким образом, сам факт сохранения фольклорного мышления отдельным мастером представляется бесспорным, а его изучение становится важной научной проблемой. Можно спорить по поводу того, сколь удачно разобралась в ней Т. Семенова. Но отрицать актуальность предпринятой ею попытки было бы неправомочно. Вызывает сомнение другая сторона этого вопроса: попытка перейти от анализа причин и обстоятельств сохранения традиционного художественного видения отдельными мастерами к поиску биологических первопричин народного творчества в целом.

Проблема такого подхода была некогда весьма четко определена Б. Поршневым: «Социальное нельзя свести к биологическому. Социальное не из чего вывести, как из биологического» *.

Конечно, человек творит, воплощая в вещи и свою биологическую сущность, но ценной для нас эта вещь становится в первую очередь потому, что она содержит духовные богатства, вложенные в нее опытом предшествующих поколений.

В конечном итоге рассуждения Т. Семеновой об инстинктивном рождении вещи не являются специфическими именно для народного творчества, скорее, они распространяются на творчество профессионального художника, в значительно меньшей мере ощущающего свою связь с традицией, коллективом. И тем не менее, поставленная ею проблема представляет значительный интерес для нашей науки — она заставляет обратить особое внимание на творчество тех мастеров, которые в силу особых, отчасти субъективных обстоятельств сохранили особенности художественного мышления, уже утраченного окружающей их средой. Изучение психологии их творчества должно составить существенную сторону нашей работы по возрождению и развитию полноценного народного искусства.

Послужит это и углублению научных позиций по вопросу коллективности творчества, подменяемому порой поверхностной картиной, обладающей лишь видимостью объективности, но не имеющей никакой научной и познавательной ценности.

Еще одна, поставленная и нерешенная Т. Семеновой проблема — вопрос о синкретических проблемах народного искусства. Синкретичность — определяющий признак того особого типа творчества, который представлен в народном искусстве, сочетающем материальное и духовное производство. Т. Семенова справедливо пишет о слитности «духовной народной жизни... с реальным процессом материального бытия» (стр. 4). Однако она тут же рассматривает синкретичность как простую вторичность духовного начала относительно утилитарного, приводящую к тому, что «создавая высокодуховторенные произведения искусства, сами народные художники чаще всего об этом не ведают, того не осознают. Они ценят в работе ее практические прикладные свойства и «чистоту» работы... Тот духовный остаток, избыток, так сказать, который окрашивает собою все и заставляет художественные музеи так дорожить лучшими произведениями народного искусства, образуется помимо воли и сознательного желания авторов» (там же). Бесспорно, народные мастера — художников, как таковых, в синкретизированном народном творчестве быть не может — не ведают, что они создают произведения искусства, так как они их действительно не создают, и это очень хорошо показывает на конкретных примерах сама Т. Семенова. Но говорить о каком-то избытке, остатке духовного в произведении народного мастера, это значит подходить к синкретичности народного творчества крайне упрощенно и однобоко, так как именно синкретичность, неразрывность (а не простая зависимость) материального и духовного диктовала обязательность эстетического критерия самого высокого уровня при коллективной оценке потребительского качества вещи.

Развивая свою мысль об избытке духовного в произведении народного мастера, Т. Семенова естественно начинает акцентировать именно художественную сторону анализируемых произведений. Рассказывая о коми-пермяцких тканых поясах, весьма типичном проявлении коллективного народного творчества, автор, например, так характеризует одну из найденных ею вещей: «Этот поясок мне кажется попыткой поэтического высказывания души, которая, может быть, так и не поймет никогда сама себя» (стр. 181). Среди других произведений коми-пермяцких ткачих Т. Семенова находит «драматическое с оттенком меланхолии» (стр. 183) и «радостные, ликующие и в конце концов безмятежные. Ибо драматическая завязка такова, что лишь слегка придает художественному эффекту здоровую упругость» (стр. 180). Поистине парадоксальное рассуждение автора, утверждающего синкретичность в качестве одной из основ природы народного искусства!

Проблема синкретичности, между тем, остается одной из центральных в науке о народном искусстве. Без ее изучения не только трудно представить себе истинную суть этого явления, но и весьма сложно придать творчеству современных народных мастеров ту направленность, которая сделает их произведения полноценным явлением в ряду народной художественной культуры. Более того, проблема синкретичности народного художественного творчества представляет большой интерес для определения путей развития современной культуры в целом, служит одной из основ установления иерархии ценностей в материальной среде современного человека.

В некоторых случаях теоретические построения Т. Семеновой характеризуют просчеты, нередкие в нашей науке. Так второй очерк ее книги «О народной одежде и одетом в нее человеке» страдает определенной однобокостью. На основе выдвинутых здесь положений трудно судить о характере бытования народного костюма в его простой обыденной форме. Следуя изложенным принципам, можно придти к выводу, что скромная ежедневная одежда русского или литовского крестьянина, не обладающая свойствами отобранных Т. Семеновой примеров, никак не характеризует носящего ее человека, не содержит в себе элементов творчества.

Неслучайно для подкрепления своих позиций автору приходится прибегать к теоретическим рассуждениям о противоположности праздников и будней в народной жизни. Отрицать эту противоположность не приходиться, но и гипертрофировать ее нельзя, потому что, как обходиться в таком случае, например, со сложной и весьма характерной трудовой обрядностью. Неслучайно этот раздел книги получился наименее убедительным и ярким: типичность анализируемого явления — обязательное условие научной полноценности выводов исследователя.

На заключительных страницах книги Т. Семенова обратилась к проблемам, нередко возникающим в спорах последних лет, о дальнейших судьбах народного искусства. Следом за крестьянскими мастерицами, ткущими из лоскутков коврики и половики, она поставила наивных художников, в живописных и скульптурных работах которых проявляются индивидуальные особенности их психики и эстетических взглядов. Сам по себе анализ творчества этих художников зачастую удачен, автору удалось найти ключ к типологизации явления, определению его закономерностей. Но само включение этого материала в книгу в высшей степени проблематично. Едва ли художников-примитивистов, взращенных на сложным образом преломленных тенденциях профессионального искусства, можно считать продолжателями традиционного народного творчества. Городской, быть может, «пригородный» облик их творчества безусловен; что же будет тогда с тем истинно крестьянским искусством, о котором Т. Семенова с такой теплотой писала: «Может быть правы те, кто говорит о том, что приходит конец деревне, а стало быть и народному творчеству, рукомеслу. Но мне плохо дается такая наука, как футурология» (стр. 199).

И опять казалось бы частная непоследовательность автора ставит нас перед важной теоретической проблемой. Каким будет в дальнейшем народное искусство? Сохранит ли оно свою былую связь с землей, с трудом, образом жизни и психикой крестьянина? Следует ли нам идти по пути дальнейшего расширения понятия «народное искусство», включая в него все новые и новые разнородные явления, общая черта которых — их внеположенность профессиональному искусству? Над всем этим предстоит еще очень внимательно подумать.

Таковы лишь некоторые проблемы, становящиеся особенно ясными при чтении книги Т. Семеновой о народном искусстве. Написанная ярко и талантливо, с несомненной любовью к народному творчеству эта работа не оставляет равнодушным к показанному в ней материалу, высказанным в ней мыслям ни широкого читателя, ни специалиста-искусствоведа. Подобно свежему ветру, она сметает пыль с некоторых устоявшихся понятий, заставляет передумать их, вновь утвердиться в одних научных позициях, отказаться от других. По замыслу автора книга обладала скрытой полемикой — очень неплохо, что эта полемика стала явной. Провоцируя на новые споры, книга Т. Семеновой невольно заставит нас вернуться к белым пятнам в теории народного искусства. Не соглашаясь с ее попыткой вводить свои термины, мы вновь задумаемся о несовершенстве понятийного аппарата нашей науки, а откровенная субъективность рассуждений об особенностях творчества народных мастеров побудит к более глубокому изучению своеобразной природы народного искусства. Уже одно это делает книгу Т. Семеновой своевременной и полезной.

---

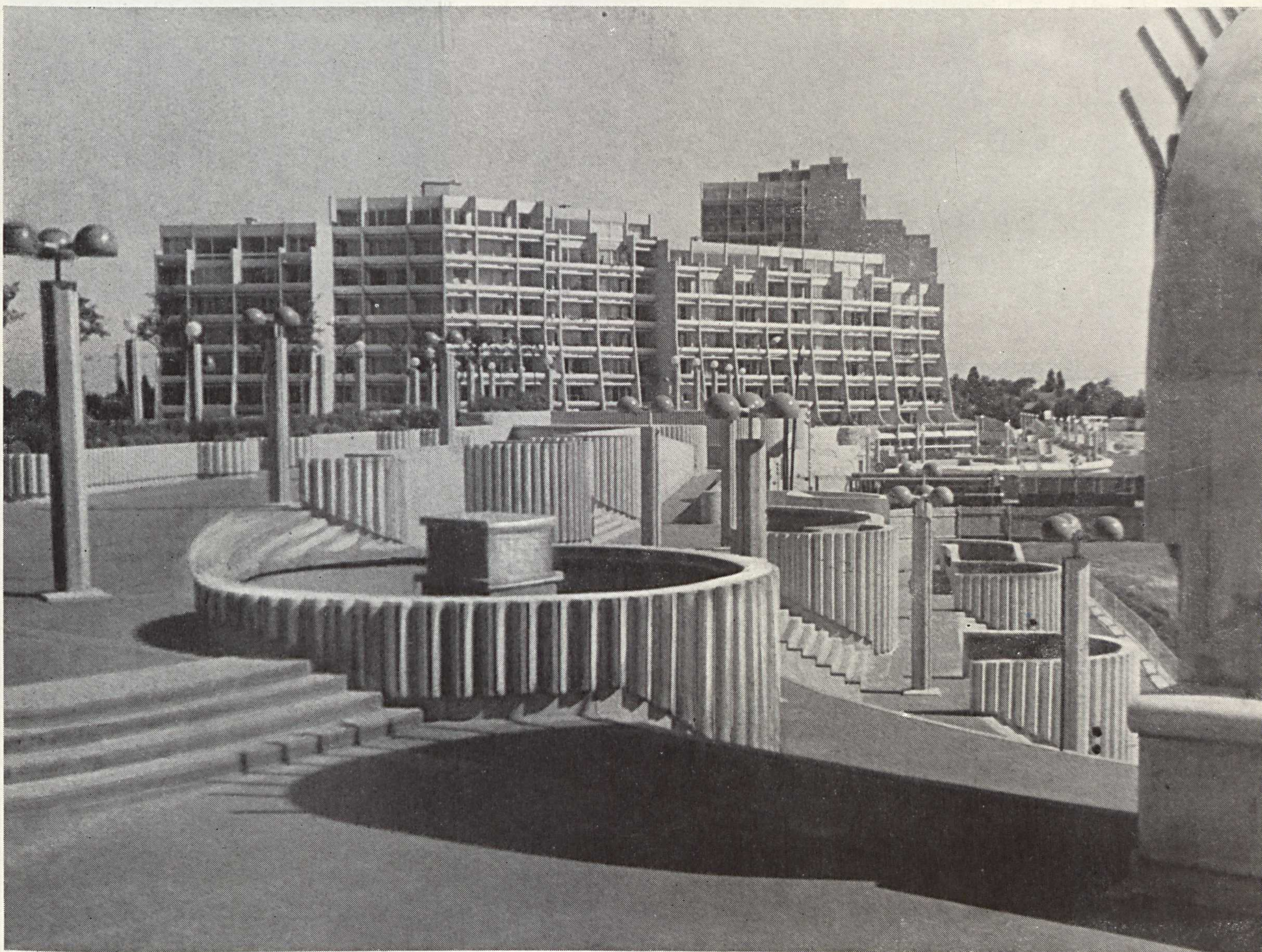
* *Б. Поршнев.* О начале человеческой истории. М., 1974, с. 17.

Новые жилые районы Франции

Благоустройство

Борис Мержанов

Марн-ля-Валле
Пешеходные
террасы
городского центра
Нуази-ле-Гран



Конец 60-х — 70-е годы во Франции — период пересмотра многих теоретических доктрин в области градостроительства, архитектурно-художественного формообразования, организации предметно-пространственной среды в целом и других проблем, ранее казавшихся аксиомами.
Ярким примером реализации новых представлений о жилой среде, точнее той ее части, которая лежит за пределами квартиры, представляет опыт строительства новых французских городов и крупных жилых образований.
В настоящее время во Франции осуществляется принятая в 1965 году Генеральная схема развития Парижа и «метрополий равновесия», согласно которой в Парижском районе строится пять новых городов: Эври, Марн-ля-Валле, Сержи-Понтуаз, Сен-Кантен-ан-Ивлин и Мелен-Сенар. В общую структуру градостроительного развития столицы втянуты также ряд пригородов-новостроек (Дефанс, Кретей, Бобиньи, Иври и др.). Новые города создаются и в провинции (Водрёй, Лилль-Эст, Лиль д'Або, Фос-Этан-де-Бер, Гренобль-Эшироль, Тулуз-де-Мирай).
Многое в работе французских градостроителей представляется дискуссионным, на многом лежит печать неизгладимых противоречий, многое не согласуется с нашими представлениями о городской среде и тем не менее. опыт работы французских архитекторов, дизайнеров, художников несомненно заслуживает самого внимательного рассмотрения.
Наиболее интересной чертой в практике нового строительства Франции являются попытки комплексного подхода к организации жилой среды, причем в понятие организации среды интегрируется, как правило, обширный круг вопросов — экологических, градостроительных, социальных и художественных. Их решение во многом связывается реорганизацией самой методики проектирования, придания ему более многоаспектного характера, что в свою очередь приводит к созданию и новых форм работы над архитектурными проектами.
К работе над заданием обычно привлекаются комплексные проектные бригады специалистов различного профиля, включающих, кроме архитекторов и урбанистов, также социологов, экономистов, дендрологов, художников, специалистов по цветоведению и визуальным коммуникациям. Их содружество зачастую начинается не в ходе строительства города и даже не на стадии проектирования, а еще раньше — при работе над первыми форэскизами, то есть, проще говоря, при рождении его архитектурного замысла.
Это исключает появление аппликативности и «лоскутности» в художественной ткани города, где все от замысла генерального плана до проработки отдельных объемов уникальных сооружений подчиняется наилучшему выявлению и наибольшему акцентированию разнообразных художественных приемов, дополняющих и поддерживающих генеральную архитектурную идею.
Разрабатывая крупные градостроительные образования, архитекторы все чаще начинают мыслить не отдельными зданиями и их композицией в пространстве, а единой трехмерной структурой, в которой отдельные объемы часто не дифференцируются и не претендуют на роль главных элементов архитектурной выразительности, а основным моментом эстетического переживания является сама смена разнообразных по характеру городских пространств. Принципы организации этих пространств носят столь же эстетический смысл, сколь и практический.
При знакомстве, например, с городом Эври, особенно с его придомовыми участками (заменившими привычные нам городские уличные пространства), нельзя избавиться от мысли, что вас заставляют смотреть на архитектурную застройку согласно заранее продуманному регламенту, показывая ее вам с наиболее выигрышных точек. Поворот или разветвление пешеходной дорожки заставляет вас на мгновение остановиться и оглянуться. Именно на этом месте проецируются наи-

Эври-I.
Скульптурная разработка «набережной»

Дефанс
Пешеходная эспланада Форума

Кретей
Благоустройство внутриквартальных пространств

более острые ракурсы архитектурных объемов, именно отсюда полихромия застройки читается самым выгодным образом. Вы нарочно перемещаетесь немного вперед или назад, в стороны, но убеждаетесь, что только что оставленное место было наиболее удачным.

Программирование эмоций человека еще на стадии эскизного проекта застройки является фактически продуманным формированием архитектурно-художественных впечатлений в жилой среде с учетом таких важных факторов, как масштаб, материал, цвет и освещение объекта, а также переживающего сегодня второе рождение, изрядно забытого нами, так называемого эффекта неожиданности.

На главной площади района Дефанс стоит некая супрематическая скульптурная композиция. Внешне она отдаленно напоминает каркас храма с арочными конструкциями, сделанный из металлического проката и окрашенный в ярко-оранжевый цвет. Площадь окружена высотными домами различной, но очень строгой архитектуры и на первый взгляд кажется, что скульптурная композиция своими плавными формами и цветом призвана лишь активно контрастировать с окружающей застройкой. Однако, при обходе этой скульптуры, открывается ее новое и необычное качество: арки ее расположены таким образом, что через них особенно хорошо и совершенно неожиданно читается архитектура окружающей застройки. Щедро «сдобренная» цветом и формой пластическая композиция становится, своего рода, оптическим фокусом для восприятия окружающего пространства застройки.

Или другой пример: в городе Эври проходы из микрорайона в микрорайон запроектированы так, что пешеход как бы нарочно отгорожен от внешней окружающей среды сплошной двухэтажной застройкой, состоящей из административных зданий с нарочито лаконичными черными фасадами. И вдруг в этих кулисах волей архитектора как бы «прорубаются» видовые окна на самый интересный участок ландшафта, кусочек нетронутой природы или многоцветие стоящего поодаль скульптурно-пластического по своей структуре жилого комплекса-пирамиды.

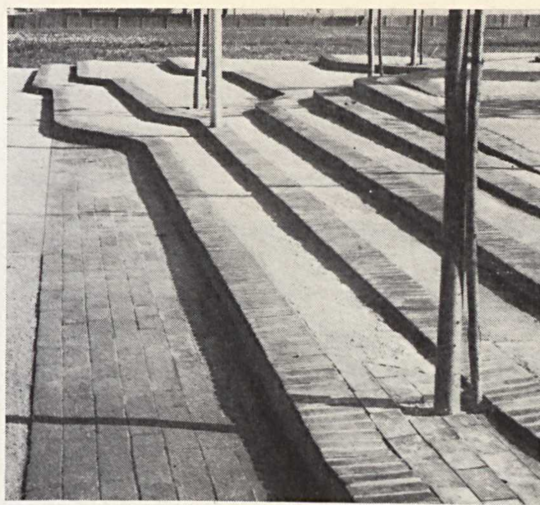
Иногда запрограммированные точки подобраны так, что объект наблюдения отражается в воде искусственного озера или бассейна. Неожиданность впечатления усиливается здесь странными условными скульптурами, напоминающими выветренные скалы. Их активный темно-синий цвет в сочетании с такой же темно-синей, как бы случайно разлитой лавой на части дорожек и лестниц вызывает даже удивление.

Продуманная организация системы программирования впечатлений, включая эффект неожиданности, составляет сильное художественное и эмоциональное средство, помогая устранить такие опасные для современной массовой архитектуры явления, как серость, монотонность и безликость.

По мере смещения акцентов с отдельных построек на среду все большее внимание архитекторов сегодня привлекает работа над элементами благоустройства городских территорий и проектирование малых архитектурных форм.

Высокая плотность застройки новых городов Франции предопределяют достаточно скромные средства в благоустройстве территорий при весьма подробной архитектурно-художественной проработке каждого даже небольшого участка земли. Наличие двух уровней в городе Эври — автомобильного и пешеходного — продиктовало необходимость устройства значительного количества лестниц, которые решаются архитекторами с большим разнообразием.

Бетонные ступени нередко чередуются с кирпичными, каждая ступень имеет свою длину, органично вписываясь в зеленый откос, некоторые из ступеней имеют по краям закругления, как бы имитируя небольшие террасы, на которых, в свою очередь, выложены кирпичные ступени. Верхняя часть откоса переходит в некие



Эври-I
Пешеходная улица

Эври
Разработка микрорельефа комплекса Агора

Иври
Детская площадка

Кретей
Спуск к подземному переходу

округлые и пластичные кирпичные формы, напоминающие какое-то сказочное животное, полузасыпанное землей. Можно не соглашаться с архитектурно-эстетической образной идеей, заложенной в этой композиции, однако, безусловно, что этот небольшой участок благоустройства органично вписался в искусственный рельеф, контрастируя своими мягкими, «рукотворными» формами с довольно сухой геометрией окружающих домов.

Подобные пластические рельефы и микрорельефы, выложенные из красного кирпича, стали лейтмотивом благоустройства внутриквартальных пространств города Эври. Здесь можно увидеть и горки, и низкие цилиндры, и целые системы «кирпичных волн», иногда переходящих в тела каких-то неведомых доисторических животных. На подходах к городскому центру с помощью кирпича подчеркнут минимальный перепад в отметках площади. Несмотря на простоту и доступность примененных здесь архитектурных средств, эти простые приемы делают каждый отдельный участок города весьма выразительным и запоминающимся.

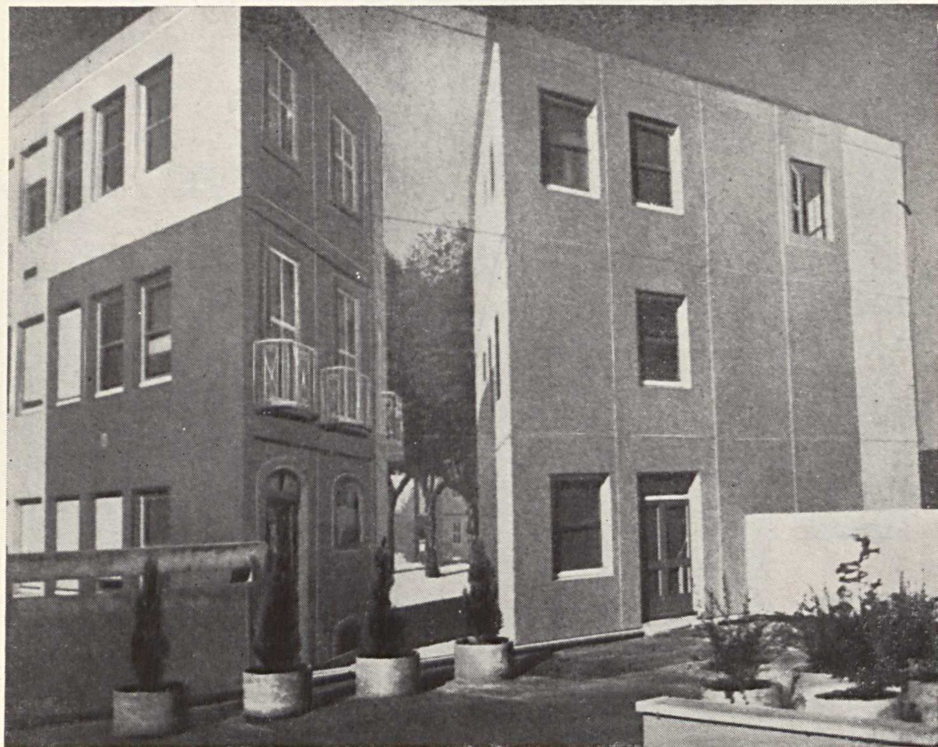
В силу той же плотности городской застройки озеленение территорий в новых французских городах также проводится достаточно скупо. Небольшие, регулярно подстригаемые и поливаемые газоны, состоящие из двух-трех контрастных по цвету сортов трав с вкраплениями гравия, подсвечиваются вечером низкими торшерами. Они являются скорее декоративными пятнами в палитре архитектора, чем зеленью, создающей микроклимат и защищающей от перегрева. Зато выполнены эти небольшие участки озеленения с очень большой тщательностью. Специалисты по ландшафтной архитектуре и дендрологии тщательно подбирают породы кустарников и трав с учетом сезонной сменяемости цвета листьев, принимая во внимание не только фактуру зелени, но и структуру ветвей. Ряд таких зеленых островков подсвечивается вечером специальными светильниками, обеспечивающими по желанию авторов как рассеянный заливающий, так и концентрированный свет. Очень обогащают такие композиции эффект контражура или так называемое негативное освещение, когда светлый днем красивый куст на фоне более темной зелени превращается вечером в темный силуэт с ярко освещенным «высветленным» вторым планом. Применяется также подсвет больших деревьев «изнутри» при помощи установленного внизу у ствола и направленного вверх осветительного прибора. Высокое качество подбора и экспонирования растений, при тщательном уходе за ними, в итоге вполне компенсирует дефицит зелени, ощущаемый в новой застройке французских городов.

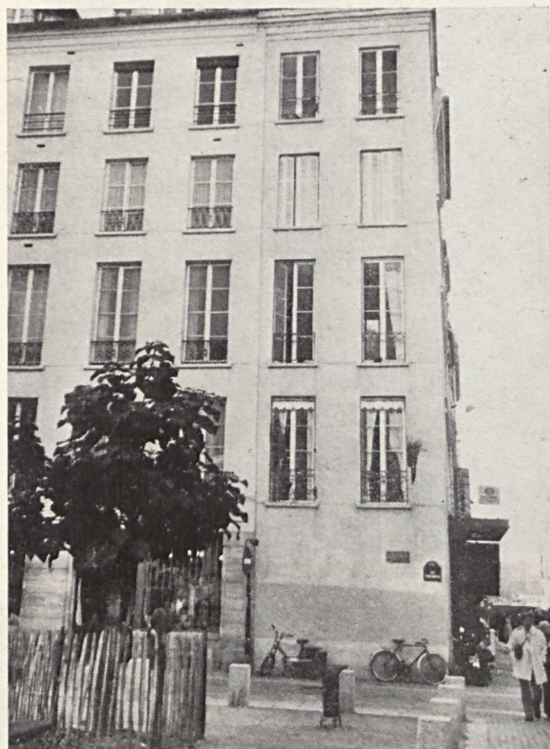
В некоторых внутридворовых пространствах новых жилых районов озеленение идет по пути устройства своеобразного японского сада, на который можно смотреть, но по которому нельзя гулять. На замощенном бетонными плитами дворе, сплошь занятом в вечернее и ночное время автомобилями, выделяется небольшой прямоугольный участок, хорошо просматриваемый из большинства окон и лоджий окружающей застройки. Этот участок обносится высоким, иногда гранитным, бортовым камнем с закругленными в плане углами и засыпается растительным грунтом до отметки верхней кромки борта. В этом случае ландшафтные архитекторы создают явно декоративное озеленение, составляя как бы большие букеты из декоративных деревьев и кустов различных пород.

Таковы некоторые, интересные на наш взгляд, формы работы французских архитекторов по благоустройству городских территорий, которые, несомненно, могут представлять интерес и для нашей практики строительства новых городов.

Пластика среды

Николай Соловьев

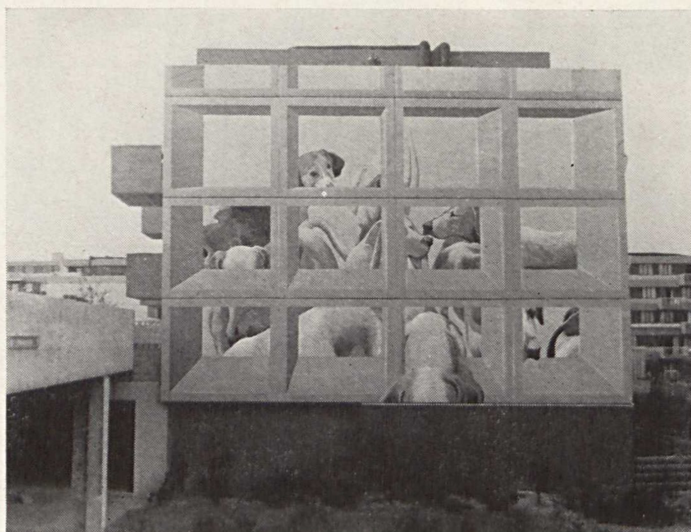




Шантелу-ле-Винь
Мозаика на фасадах жилого дома
(архитектор Э. Айо, художник Ф. Риети)

Плато Бобур
Роспись глухой стены, имитирующая окна
(художник Ф. Риети)

Водрёй
Роспись торца жилого дома
(художник Кюеко)



Специфика взаимосвязи пластических искусств и архитектуры во Франции 70-х годов в первую очередь заключается в трансформации самого понятия «синтез искусств». Границы синтеза, непрерывно расширяясь, мультиплицируют как виды интегрируемых искусств, так и формы их взаимодействия. Причины этого явления заложены в противоречивых процессах, проходящих в области архитектурно-художественного формообразования.

Одна из особенностей сегодняшней французской архитектуры — взаимопроникновение двух полярных тенденций проектирования. С одной стороны, стремление к комплексной организации жилой среды ведет к активному привлечению к проектным работам широкого круга специалистов (экономистов, социологов, художников и т. д.) и, соответственно, к некоторому сглаживанию традиционной иерархии в зодчестве во главе с архитектором. В то же время, параллельно тенденции разделения в работе над организацией жилой среды проходит, казалось бы, обратное явление — сближение отдельных форм творческой деятельности — архитектурной, градостроительной, дизайнерской и чисто художественной, рождая новые представления о синтезе искусств.

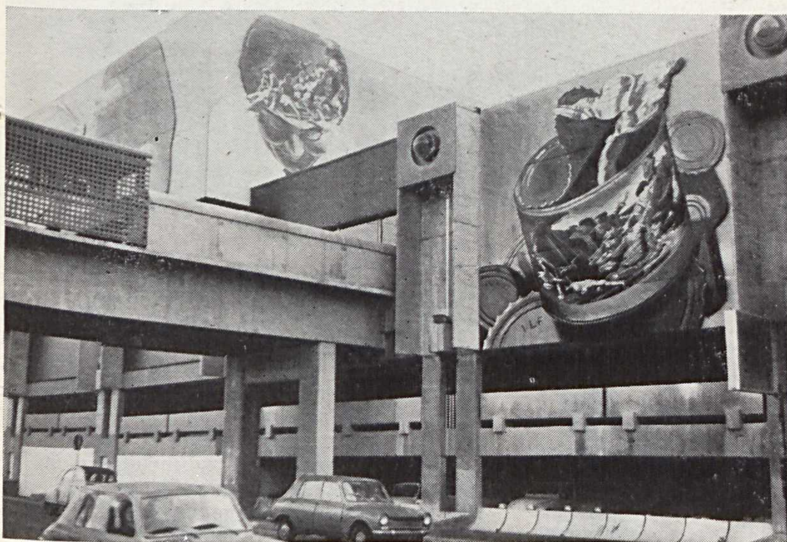
Машинная технологичность новых жилых образований нередко сближает их реализацию с методами дизайна, а скульптурно-полихромная разработка отдельных участков городской среды свидетельствует о взаимопроникновении приемов архитектуры и пластических искусств. Последнюю тенденцию, впрочем, нельзя признать новой — она довольно традиционна для изысканий современной французской архитектуры (достаточно вспомнить об опытах архитектуры-скульптуры Ле Корбюзье или А. Блока) [1].

Специфика этого явления в 70-е годы заключается в том, что высокую степень пластической разработки получают не только и не столько отдельные дома-памятники, сколько комплексная система городского благоустройства и ее отдельные элементы — автобусные остановки, городская мебель, светильники, рекламные табло, урны и другие объекты городского дизайна и малой архитектуры.

В последнее время к их числу прибавились также технические коммуникации и инженерные устройства. Реализация принципа «трехмерного урбанизма», активное освоение подземного пространства повлекли за собой появление в уровне пешеходного движения разнообразных коммуникационных выходов и технических надстроек. Архитекторы и художники увидели в таких утилитарных формах новые элементы промежуточного масштаба между человеком и «большой» архитектурой, пластическая разработка которых содержала в себе дополнительные композиционные возможности эстетизации среды. Дифлекторы подземных гаражей, выходы вертикальных коммуникаций и зенитные фонари средствами живописи (цвета) и пластики превращаются в полихромные скульптуры, причем нередко такие «технические скульптуры» становятся композиционными доминантами локальных пространств.

Так, во внутреннем дворе жилого комплекса Лоррен квартала Дефанс ярко раскрашенные железобетонные вентиляционные короба подземного паркинга, объединенные вместе с фонтанами и скульптурой-пандусом в единую архитектурно-скульптурно-живописную композицию, играют роль композиционного стержня всего комплекса. Во внутриквартальном пространстве Нового Кретея вокруг монументализированных цилиндров-дифлекторов, поставленных в декоративный водоем и облицованных цветной мозаикой, группируются все традиционные элементы благоустройства — детские и спортивные площадки, места отдыха, газоны. Разнообразные технические сооружения (трансформаторные подстанции, водонапорные башни и т. д.) в ряде случаев получают настолько сильную пластическую разработку, что претендуют на роль пространственных ориентиров в формировании силуэта целых городов. В Марнля-Валле, например, проводился большой конкурс на художественное решение поверхности цилиндра «тотема воды» (водонапорной башни) парка Буа де ля Гранж. Принятый к исполнению проект (художник М. Гарнье), представляющий гигантские, стилизованные в примитив изображения человеческих фигур, нельзя, правда, признать наиболее удачным решением. В данном случае заслуживает внимания сама исходная идея «создания пространственной доминанты, активизирующей визуальные связи различных компонентов пейзажа (лес, город, небо)» [2].

Особый интерес представляют опыты интеграции пластических искусств в комплексные урбанистические системы, формирующие характер целых городских районов. Довольно показательно в этом плане строительство квартала Эври-I, в ходе которого сложилось творческое содружество архитекторов группы GARP и художников Б. Лассюс, Ж. Сенжер, Баше, Б. и И. В. Аллеом. Эти художники



Марн-ля-Валле
Внутриквартальная площадь Террасы Торси
(архитектор Дюшарм, художник Калка)

Гренобль-Эшироль. Общегородской центр Гранд Пляс
(архитектор Ж. Трибель, Ж. Луазо, Ж. Пизон, М. Комбаз, группа художников «Малассис»)

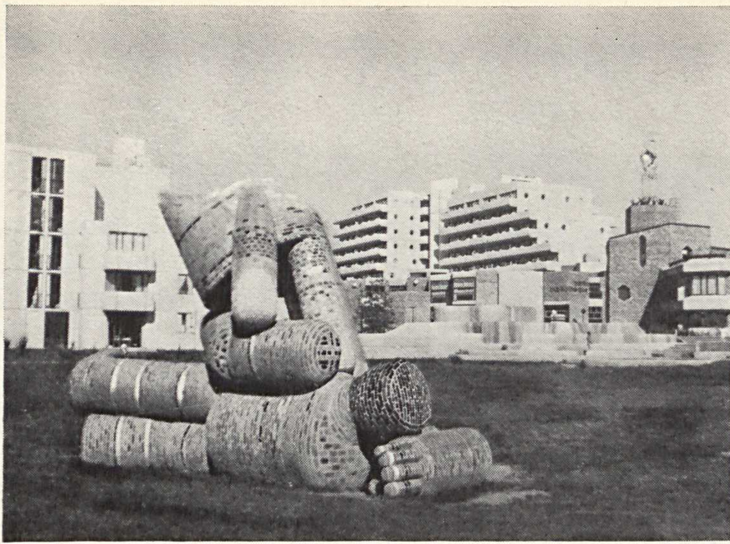
Дефанс
Скульптурные формы во внутреннем дворе отеля Мелиа
(художники Симоне)

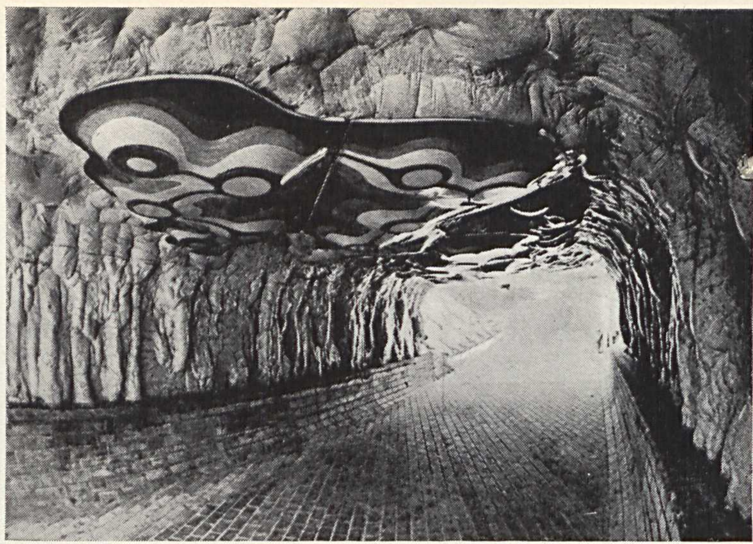
были приглашены уже в самом начале строительных работ, чтобы принять участие в обсуждении проблем внутриквартальных пространств. Общей координацией архитектурно-художественных задач занимались архитектор М. Макари и художник Б. Лассюс. В соответствии с функциональными и пространственными характеристиками отдельных зон, а также особенностями человеческого восприятия их во времени были установлены общие требования к различным частям комплекса (спокойствие или динамика пространства, степень цветовой насыщенности, пластической активности элементов благоустройства и т. д.). Согласно разработанному «сценарию» наиболее пластически насыщенно решена пешеходная дорога «Аллея Дракона» (скульпторы Б. и И. В. Аллеом), трактованная как сложная поверхность, состоящая из напластованных уровней террас-ступеней с тонко моделированной фактурой их мощения; переходящих в декоративные скульптурные формы. Один из берегов внутриквартального бассейна выполнен в виде как бы «перетекающих» бетонных пластов, покрытых голубой полиуретановой эмалью и «прорастающих» в определенных местах сходными по цвету и фактуре «сталагмитами» (скульптор Ж. Сенжер). Архитектурно-скульптурные элементы благоустройства вносят в данном случае задуманный момент нерегулярности в жесткую систему застройки квартала и создают для детей многочисленные игровые ситуации.

В квартале Арш-Гведон нового города Марн-ля-Валле пластические искусства, выступающие в виде системы внутриквартального благоустройства (художник Калка), преследуют триединую цель: градостроительную, связывая при помощи общности материала, цветового и скульптурного решения воедино отдельные участки застройки, архитектурно-функциональную, формируя различные зоны с широкой амплитудой их использования (встречи и общение молодежи, детские игровые площадки и др.) и собственно художественную, создавая своеобразные архитектурно-скульптурно-живописные панно, воспринимаемые по-разному с отметки земли и из окон домов.

Рассматривая город как «зрелище», имеющее свой архитектурно-художественный сценарий, особое значение французские проектировщики придают выбору пространственной ситуации для размещения пластических искусств. Плюрализация зрительных впечатлений, их программирование при помощи активного использования художественных возможностей четвертого измерения архитектуры — времени становится в этой связи одним из основных факторов формообразования. В Новом Кретее, например, «прозаичный» казалось бы спуск к подземному переходу под автодорогой превращается в стержневой по пространственно-пластической насыщенности участок микрорайона. Выбор «ударной» пространственной ситуации здесь неслучаен — композиционный сценарий составлен с учетом эмоциональных закономерностей движения-восприятия, когда архитектурно обыгранный спуск или подъем, означающий смену ракурсов, новые виды, разнообразную пищу для глаз, является кульминационным моментом «переживания» пространства. Пластика и цвет должны усилить это переживание. Сходной пространственной ситуацией для пластических искусств стал пешеходный переход под автодорогой и в центральном квартале Сен-Кантен-ан-Ивлин. Значительную пластическую разработку здесь получил плафон, трактованный как полихромное, скульптурное и светящееся панно из полистирола (архитектор Десланд, скульптор Дескамп).

Интеграция и взаимопроникновение пластических искусств, архитектуры и градостроительства, когда ни цвет, ни пластика почти не имеют самостоятельного идейно-образного значения,— один из характернейших, но далеко не единственный «тип» синтеза 1970-х годов. В последние годы амплитуда структурных и

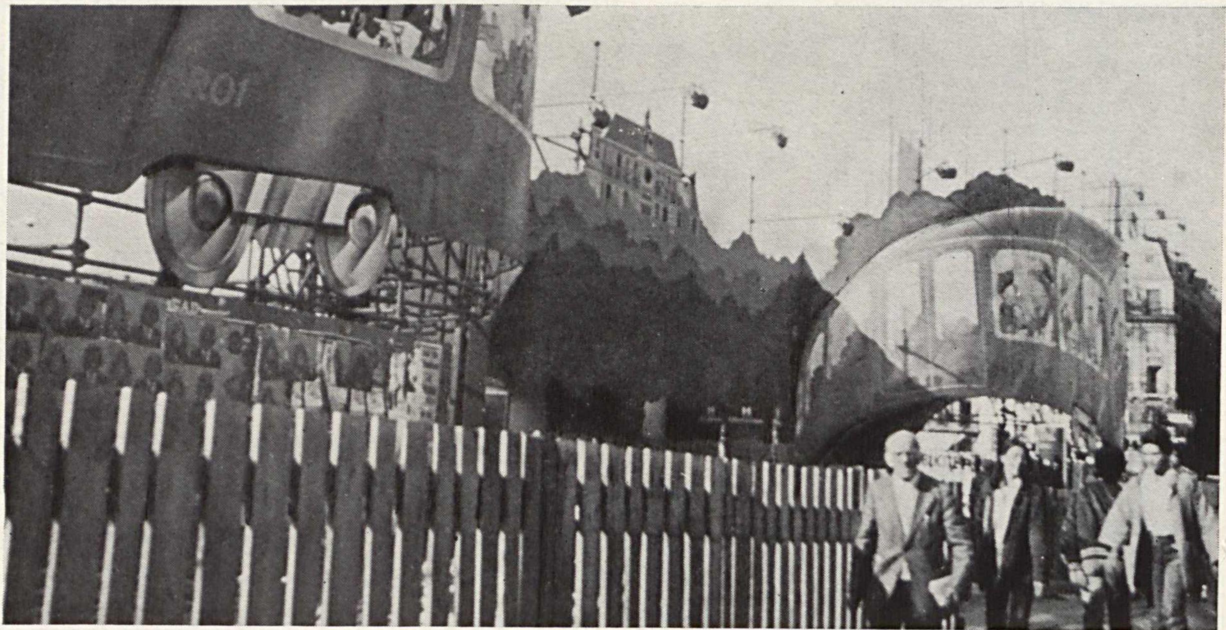




Сен-Кантен-ан-Ивлин
Парк центра
Сэт Мар
*(скульптор
К. Шульце)*

Сен-Кантен-ан-Ивлин
Подземный
переход в квартале
Сэт Мар
*(архитектор
Ф. Десланд,
скульптор
О. Дескамп)*

Квартал
Центрального
рынка в Париже.
Временный забор
стройплощадки
у входа в метро



ассоциативно-образных поисков взаимосвязи различных искусств стала особенно широкой, одновременно возросла поливалентность стилистических связей в рамках одного ансамбля и заметно усилились формальные изыскания внутри самого монументально-декоративного искусства.

Один из первых опытов активного включения произведений монументально-декоративного искусства в городскую среду был проделан группой архитекторов и художников под руководством Э. Айо (К. Лукашевич, Ф. Риети, Ж. Айо, Е. Лукашевич, М. Кремонтини, Л. Фанти) при строительстве небольшого городка ля Гранд Борн [3], а затем повторен теми же авторами в сходном по композиционным приемам городе Шантелу-ле-Винь. Острота формальных решений, вызывавшая споры и диаметральные оценки этих опытов, в значительной степени основывалась на необычной сюжетно-композиционной трактовке монументально-декоративной живописи. Такие, дежурные уже по тому времени приемы, как мозаика на глухих торцах панельных домов, выглядели в этих городах довольно неожиданно — сюжетами живописи здесь стали дерево, трактованное как сюрреалистическая тень от реального, растущего возле дома дерева, гипертрофированная до высоты трехэтажного дома мозаичная голова осла, яблоко, сельский пейзаж или портреты деятелей культуры. Так же неожиданно смотрелись многочисленные ассоциативные игровые скульптуры: бетонные бегемоты и Гулливер, «плавающие» в песчаных бассейнах или четырехметровые натуралистические голуби, (ля Гранд Борн) и такого же размера человеческие ступни (Шантелу-ле-Винь), «расхаживающие» по площадям.

Еще более острыми и полемичными решениями отмечены последние работы Э. Айо. В секторе Парка квартала Дефанс группа выпукло-вогнутых в плане башен, построенных по его проекту, средствами мозаики решается в виде неба с плывущими по нему облаками (художник Ф. Риети). В другой совместной работе Айо и Риети — школьном комплексе в Марн-ля-Валле крупнопанельные стены как бы растворяются в нарисованном на них лесу.

Тенденция дематериализации, характерная для некоторых архитектурных поисков 70-х годов, получает здесь свою реализацию уже не за счет средств собственно архитектурных (как, например, широкопрактикуемая облицовка фасадов зеркальным светоотражающим стеклом), а при помощи живописи, превращающейся в категорию визуальной архитектурной формы. Наряду с формальными поисками в этих решениях наблюдается определенная реакция на колористическую и тектоническую стерильность интернационального стиля послевоенного времени. По мнению французской критики последние работы группы Айо свидетельствуют о попытках «устранить всякую идею о монументализме и представительности» [4].

В последние годы во французских стенописях довольно ясно прослеживается влияние авангардистских течений станкового искусства и поп-культуры, сопровождающееся подчас станковизацией самого монументально-декоративного искусства. Характерный пример в этом плане представляют оп-артные экстерьерные «картины» отца и сына Вазарели, как бы навешанные на глухие нижние части жилых башен в Новом Кретее. Композиционно-автономные архитектуре они являются по сути лишь «оформительским» средством.

Особенно ярко подобные тенденции, свидетельствующие о попытках ревизии традиционных форм синтеза с отменой иерархии и композиционного диктата архитектуры, стремлении к информативной (а подчас и структурной) независимости стенописи, проявились в росписи общественного центра Нового Гренобля — так называемой «Большой площади». Гигантская роспись длиной 250 м (2000 м²), покрывающая по периметру все фасады центра, решается как совершенно различные по композиции живописные вставки, занимающие поверхность стен между отдельными пилонами. Сюжет живописи — разнообразные варианты сюрреалистической (в манере гиперреализма) трансформации картины Т. Жерико «Плот Медузы» («Одиннадцать вариаций «Плота Медузы» или дрейф общества»). При помощи этого сюжета художники Кюжо, Флёри, Латиль, Парре, Тиссеран (группа «Малассис») пыталась «отразить проблемы, поставленные обществом потребления» [5]. Подобное сюжетное осмысление данной темы довольно характерно для приемов станкового искусства западного «авангарда».

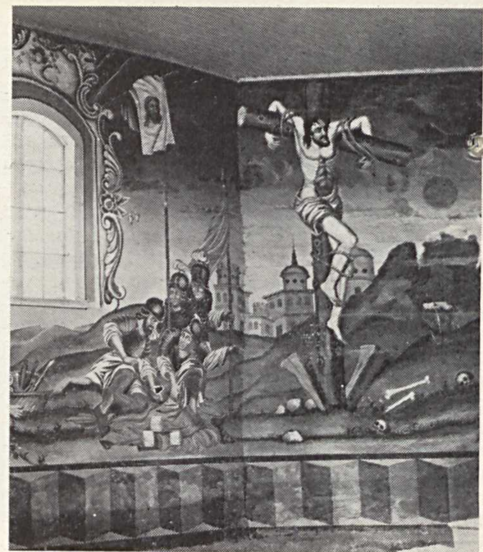
Эти приемы отражают один из полюсов пластических исканий французских монументалистов, сопровождающийся программным нивелированием масштабной одноэначности и композиционного монизма синтезируемых искусств (каждая живописная композиция «Большой площади» вполне могла бы быть механически уменьшена до размера журнальной заставки или этикетки). Формальный язык стенописи сближается не только со стилистикой современного станкового искусства, но и с языком торговой рекламы. Огромные и относительно автономные к архитектуре панно, которыми как бы обклеены стены «Большой площади» свидетельствуют о процессе демонументализации монументального искусства, и деиерархизации его в контексте визуальных коммуникаций города. Стремление же к повышенной информативности стенописей при отсутствии больших, социально-зна-

чимых, идейно-художественных образов (или их нарочитой ребусной зашифрованности) превращается в своего рода изобразительный «китч».
Тенденция демонументализации и структурной автономности, а также значительная свобода в обращении со стилистическими связями отдельных элементов синтеза часто проявляется и во взаимосвязи скульптура — архитектура. В этом случае скульптура решается обычно как экспонат, который можно мысленно (или даже физически) переместить, убрать или заменить другим. Может возникнуть вопрос — правомочно ли назвать такую эфемерную форму взаимосвязи пластических искусств синтезом? Думается, что здесь необходимо учитывать тот факт, что круглая скульптура по своей природе обладает значительно большей композиционной и пространственной самостоятельностью, чем стенопись, которая самым непосредственным образом, «физически» связана с архитектурой. В отличие от живописи, неизбежно вступающей при аналогичных тенденциях в конфликт и противоречие с архитектурой (если последняя спроектирована без учета таких случайных инородных включений), скульптура, даже если она замкнута в себе и противопоставлена архитектуре как вещь стилистически и масштабно ей противоположная, может организовывать локальные пространства, создавая тот или иной (пусть даже эфемерный) архитектурно-художественный образ, а само их противопоставление нередко приводит к острому эстетическому эффекту. Так, скульптуры-экспонаты, свободно расставленные на террасах Дефанса, являясь элементами, соразмерными человеку, контрастирующими своей пластикой с лапидарностью административных небоскребов, способствуют камерности пешеходных пространств квартала.
Еще в большей мере пространственно-организующим началом обладают произведения декоративной скульптуры, задуманные художниками совместно с архитекторами еще на стадии проектных градостроительных разработок. В отдельных случаях им вверялась функция главных композиционных средств организации среды. Примером может служить архитектурно-художественое решение парка Кудраи в новом городе Сен-Кантен-ан-Ивлин, разработанное архитектором-пейзажистом Коражу и большой группой художников (Гроссер, Симоне, Эрлен, Пакос, Лардер, Отани и др.), создавших специально для этого парка разнообразные по пластике, материалам полихромные скульптурные композиции.
Примечательно, что художественное достоинство многих из них взятых в отдельности более чем спорно, однако благодаря точно найденной композиционной ситуации, масштабу и интенсивному цветовому решению они становятся ведущими участниками организации пространства парка, формируя различные зоны и пространственные ориентиры.
Бесспорно, что превалирование архитектурных качеств пластических искусств над их внутренними художественно-образными характеристиками свидетельствует в данном случае об определенной однобокости их «функции» (а иногда и о недостаточном художественном уровне). В то же время подобное положение говорит о единстве целевых установок и творческих концепций между различными участниками синтеза. Многие французские художники, работающие в архитектуре, стараются выйти за пределы локального куска стены или пространства, осмыслить свою роль в организации предметно-пространственной среды в целом, важность этой роли осознает все большее число французских архитекторов. В значительной степени этим фактом можно объяснить ту органичность взаимосвязи пластических искусств, которых они добились в лучших совместных работах.

[1] «Архитектура Запада», т. I. Стройиздат, 1972.
[2] L'art et la Ville. Paris, 1976, с. 34.
[3] См.: *Л. Жадова.* Городская среда в ля Гранд Борн.— «ДИ СССР», 1971, № 10.
[4] La Défanse. Paris, 1976, с. 16.
[5] Crée, 1976, N 38.

Казис Варнялис

В Литовской ССР бережно сохраняются в первозданном виде самобытные ремесла; этнографические ансамбли по крупицам собирают оставшееся наследие и восстанавливают давно забытые танцы, песни, костюмы. Трудно перечесть всех тех, кто сегодня посвятил свой труд этой благородной деятельности. Общества народных мастеров многих городов Литвы вносят достаточно весомый вклад не только в сферу современного производства товаров широкого потребления, но и в духовное обогащение широких масс. Однако пропагандируя опыт современных мастеров, мы редко упоминаем имена из истории народного национального искусства, породившие целые школы, направления, приемы народного творчества. Не так уж много известно о ярких индивидуальностях, которыми богата история народного искусства. Открытие каждого нового имени — немаловажное событие.
Мне хотелось бы познакомить общественность с личностью незаурядной, но мало известной, в своем крае уже почти забытой. Еще не было достойного изучения его биографии, творческого пути со всеми невзгодами и радостями, есть только его дела — это скульптуры, собранные по крупице местным учителем, маски ряженых, сохраненные в Тельшайском музее, росписи в постройках, близлежащих к



селу Альседжяй, а главное — живая память о нем у односельчан.

Еще живы те, кто имя Казиса Варнялиса (1884—1945) вспоминает с улыбкой, с глубоким чувством уважения и симпатии к этому человеку. Биография обычная для сельского жителя Литвы того времени — почти безграмотный, на малом клочке земли кормил семью из четырех человек, но, как утверждают современники, мало был приспособлен к крестьянской жизни. Человек этот неизвестно откуда умел хорошо рисовать, обладал большим даром художника. Продолжая традиции литовского народного искусства, Казис Варнялис расписывал стены в костелах, резал из дерева культовую скульптуру. Если бы только на этом ограничивалось творчество К. Варнялиса, возможно его считали бы обычным прикостельным художником. Но Казис Варнялис нам известен как художник широкого плана, он расписывал и стены школ, и стены жилых помещений, рисовал картины — об этом говорят его односельчане-современники. До нас дошло немного; роспись часовни в Вардузе, роспись предалтарного фриза и надпись в одном из старейших костелов села Альседжяй, настенная живопись в школе Барстичяй, у местных жителей хранится несколько деревянных скульптур, в фондах Тельшяйского музея — обрядовые маски ряженых. Некоторые работы находятся у родственников, которые пока не видят возможности передать их на более надежное хранение. Авторство Варнялиса в некоторых работах еще предстоит подтвердить.

Алексис Сурблис вспоминает: «...я единственный остался из тех, кто играл в масках Казиса Варнялиса. Пенсионер уже давно, а вот не умираю, наверное, смерть симпатизирует — я же ее, лютую, изображал. Варнялис нам маски вырезал и представления придумывал разные...» А представления Варнялис организовывал и традиционные, и по своим сюжетам, как например: входит в хату богатый господин-пан, его угощают, вдруг он начинает охать, стонать, и тут появляется пророк и говорит, что настал его «час», смерть с косой начинает подбираться к пану, но появляется ангел, который приглашает пана в рай, и черт, который тащит пана в ад за грехи, в это время входит почтальон и вручает хозяину дома письмо, а в письме сказано, что пан обманывал народ и ему положено не в рай и даже не в ад, а только в тюрьму. Появляются стражники и под всеобщее одобрение уволакивают пана из хаты. Все представление длилось две-три минуты. Нельзя не оценить мастерское выражение общественных противоречий в такой сжатой и в то же время политически заостренной форме, какую умел найти К. Варнялис. Вообще творчеству Варнялиса присуще было понимание человеческого горя, страданий народа. Это особенно ярко выражено в его ранних скульптурах. «Скорбящий Христос» — скульптура широко известная в Литве, многие мастера изображали Христа в разных скорбных позах, чаще всего поддерживающего рукой наклоненную голову. У Варнялиса Христос сидит в обычной спокойной позе, а вся скорбь выражена на лице. Каждая деталь лица — глаза, рот, морщины — передает внутреннее состояние человека, он задумчив в своей безысходности. В скульптуре «Скорбящего Христа» мы видим горе народа, попранного и беззащитного. Мастер использовал широко известный образ для выражения чаяний своего народа.

Будучи малограмотным К. Варнялис мечтал о просвещении соотечественников, с удовольствием брался расписывать стены школ; создал скульптуру сельской учительницы. Эту скульптуру Варнялис решает в чисто бытовом плане и на это были особые причины: на протяжении многих лет в Литве был запрещен национальный язык, официальных школ не было, поэтому стало необходимостью учиться родному языку в домашних условиях у тех, кто был несколько грамотен. Охотно выполнял Варнялис заказы на символические образы защитников народа — «Святого Георгия», «Святого Флориана». Обобщенная трактовка форм этих скульптур должна была, очевидно, выразить могущество «святых», а также их способность противостоять стихиям.

В живописи К. Варнялиса меньше ощущаются попытки индивидуализировать образы, выявлять настроение, переживание героев, здесь, напротив, художник больше уделяет внимания действию, композиционному построению. Есть основание думать, что мастер не придавал обычным для его живописи библейским сюжетам социальный смысл, не увлекался психологической разработкой образов и ситуаций, а как бы театрализовал события. Его роспись больше похожа на инсценировку, чем на драматическую картину. Вряд ли это идет от неумения. Современники вспоминают, что на «вечерних перекурах», когда в чьей-либо хате мужчины собирались поговорить, К. Варнялис брал кусок угля и очень быстро рисовал прямо на столе кого-нибудь из присутствующих, и все единодушно подтверждали сходство портрета с натурой. Так за вечер К. Варнялис делал несколько портретов, которые тут же стирались. Такие воспоминания современников — достаточно убедительные свидетельства профессионального навыка мастера. Дело, очевидно, не в уровне мастерства. Вероятно, заказы духовных меценатов интересовали К. Варнялиса возможностью попробовать свои силы в широкоплановой живописи, с ее сложными задачами композиции, ритма, колорита. Библейские росписи превращались в повод для декоративной живописи с игрой цвета и света. Совсем по-иному мастер решает маски. Каждая маска — это собирательный образ, широко популярный в народе, трактованный остросоциально. Ангел — это лицо, лишенное эмоций, исполненное сытым довольством, истуканий взгляд устремлен на небо — характер типичного святоши. Стражники — удачно схваченный типаж царских жандармов, либо это откровенно звериное выражение лица, как бы специально для запугивания окружающих, либо, напротив, затаенная злоба. Казис Варнялис чувствовал и понимал силу искусства — его маски предельно выразительны и социально-характерны, в них много сарказма, откровенной оценки социальных явлений.

Последняя незаконченная скульптура Варнялиса в своих черновых срубах говорит нам о его зрелом таланте художника из народа. При жизни отношение к нему было неоднозначным. Некоторые обыватели села Альседжяй вспоминают, что Варнялис не был по природе крестьянином, плохо справлялся с сельскими работами, не стремился к благоустройству своего хозяйства, занимался «малярством», баловался вырезанием деревянных фигурок, даже балаганил, то есть участвовал в представлении ряженых. К счастью были и такие, которые сохранили, передавая из поколения в поколение, память о Варнялисе.

Благодаря им наши представления о самобытных личностях из народа, которыми по праву может гордиться национальная культура, становятся полнее и глубже. В свою очередь, такие мастера, как Варнялис, набирались опыта и совершенствовали свое мастерство в тесном контакте с народом, с его думами и повседневными заботами.

Владимир Долматов

По стране:

Узбекская ССР

ОБЛИК ГОРОДА

Каждый, кто отдал лучшую часть души Средней Азии, чтит священные камни дворцов и не менее священные саманные стенки. Новаторы и носители прогресса сегодня озабочены исчезновением образа славного Востока не менее, чем хранители древности.
Проблема исторически закономерного отступления прошлого стала всеобщей тревогой. Исчезнут кишлачные улицы, снесут старые базары с их торжественным, буфонным пестрым театром торговли, возрастом, превосходящим египетское царство. История приносится в жертву коммунальным дарам.
Газопроводчики совершают подвиги, устанавливая снасть снаружи глинобитных построек, но Бухара, оплетенная сетью железных трубок, кажется униженной.
Уходит старый Ташкент, в новом городе явственно ощутим пульс и масштаб европейской столицы. Но как смириться с тем, что исчезнет образ древнего восточного града?
Можно перенести ковровый орнамент на стену панельного дома и одним махом убить и ковер, и орнамент, и дом: подделка под национальный стиль опасна, почему-то именно Ташкент разоблачает ее особенно беспощадно.
И все-таки архитекторы, зажатые ограниченными возможностями типового строительства, исхитрились найти выход. Набор деталей панельного конструктора усложнился: появились арки, усложнилась пластика фасадов — они уже не так безысходно плоски. Свежесобранное здание, пока его не успели выкрасить чем-то голубым (очевидно, в честь голубой керамики минаретов), напоминает древний пещерный город или столь же древнее поселение в оазисе. Его образ сохраняется на отвесной вертикальной стене современного здания. Панельное строительство становится архитектурой.

Н. Уварова

КРУЖЕВО В АРХИТЕКТУРЕ

В апреле этого года прошел объединенный пленум Союза художников и Союза архитекторов Узбекской ССР, посвященный синтезу искусств. Актуальность его именно в Узбекистане очевидна. Слишком прославлены и богаты традиции синтеза в национальной архитектуре, чтобы о них забыть и без них обойтись.
Резьба по ганчу и дереву составила славу старинных узбекских городов. Руки, владеющие этими ремеслами, драгоценны. Народных мастеров привлекают к новой архитектуре. В Наманганской области, в колхозе «Ленинград» молодой мастер А. Акбаров украсил Дворец бракосочетаний резьбой по ганчу и росписью по дереву. В Туркуганском районе мастера по ганчу были приглашены оформлять музей Боевой и Трудовой Славы. В Самарканде мастер Шермухамедов украсил здание филармонии. В Каракалпакии, в Нукусе, мастера работали в здании кинотеатра.

САМАРКАНД

Архитекторы Узбекистана высоко оценили здание чайханы, расположенной по ул. Самарканд-Дарбаза. Проект чайханы был разработан в институте УзНИИП градостроительства архитектором С. Сутягиным и инженерами А. Браславским и В. Теном.
Здание имеет необычную форму плана — квадрат с мощными пилонами с лестницами, расположенными по диагонали. В центре помещена ротонда, завершающаяся куполом. Архитектор придал зданию острую и запоминающуюся форму. Интересна работа художников А. Ган и В. Ган. На стенах ротонды они изобразили «Древо жизни». Выразительно смотрятся на фасаде барельефы из бетона на тему «Похождения Насретдина». Хорошо выполнены двери (чеканка — художники А. Овеспян и Р. Авакян).
«В этом объекте я продолжил поиски и старался развить свое понимание адресности современной архитектуры, — говорит лауреат Государственной премии УзССР имени Хамзы архитектор С. М. Сутягин, — я старался максимально работать с художниками и скульпторами в процессе проектирования и строительства, формирования объекта, в организации его внутренних и внешних пространств, думать единовременно о монументальных средствах, а не «оформлять потом». Все художественные работы возникли изнутри архитектуры».
«Главное в объекте,— говорит заслуженный архитектор УзССР В. Березин, — глубокая творческая интерпретация лучших традиций монументальной узбекской архитектуры в современных формах».

И. Я.

НАВСТРЕЧУ ФЕСТИВАЛЮ

В 1979 году исполняется 50 лет со дня возникновения профессионального кукольного театра в Узбекистане. В связи с этим намечено провести в Ташкенте международный фестиваль театра кукол стран Азии. Одновременно на фестивале будет отмечена и другая значительная дата: 50-летие УНИМА.
В фестивале примут участие кукольные театры Узбекистана, Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Грузии, Азербайджана, Армении. Предполагается участие театров кукол Монголии, Индии, Японии, Бирмы, Вьетнама, Индонезии, Турции и Малазии.
В работе фестиваля примут участие деятели УНИМА и представители комиссии развивающихся стран — М. Котрактор, М. Мешке и Г. Кавадзири, генеральный секретарь УНИМА Х. Юрковский и ряд деятелей театра кукол из других стран.
К знаменательному событию в культурной жизни Узбекистана театр кукол Ташкента получит новое здание, где и будет проходить фестиваль.

И. Жаровцева

К ВСЕСОЮЗНОЙ ВЫСТАВКЕ

Мастера готовятся к Всесоюзной выставке народно-прикладного искусства. На выставку отправится граненый журнальный столик. У. Умаров и Ю. Умаров намерены показать высокое мастерство, которому их обучил старейший резчик по дереву К. Хайдаров. На выставку пошлет свои работы Х. Джалилов — роспись по дереву. Будет представлена исчезнувшая совсем, а теперь возрожденная набойка. М. Мадалиев, мастер чеканки по меди, готовит сугубо традиционные изделия. Надо полагать, более всего развернутся керамисты. На выставке можно будет обязательно разыскать изделия старейшего мастера И. Нарзулаева и его ученика усто У. Усманова: обязательно будет керамика Ферганской долины — Хорезм, Андижан. Готовятся к выставке керамисты ташкентского завода.

Б. Акудин

ВСТРЕЧА НАРОДНЫХ МАСТЕРОВ С ХУДОЖНИКАМИ

В конце лета в Ташкенте прошел семинар: встреча народных мастеров с работниками и художниками керамического завода. Мастера прибыли на завод, как на дипломатический прием, в парадных европейских костюмах, но войдя в цех, не выдержали и бросились к станкам. Каждый выводил свое, гордясь друг перед другом знанием канона и строгих правил ремесла.
Эти знания, доставшиеся по наследству, обладают противоречивыми свойствами: они способны жить тысячи лет, но стоит им попасть в атмосферу равнодушия и незаинтересованности, как они чахнут и умирают катастрофически быстро. Излишне напоминать, как часто на нашей памяти им грозило исчезновение. Возродить их может не только спрос, но и горячее участие. Им необходимы любовь, энтузиазм, человек, и в самых отдаленных местах мастера Узбекистана благодарно хранят память об Алле Соколовой, без устали, отчаянно и с надеждой бросалась она спасать иссыхающие промыслы.

Ю. Фридман

ПО ИНИЦИАТИВЕ СОЮЗА

По инициативе Союза художников Узбекской ССР, Художественного фонда и Института искусств создано Объединение народных мастеров. Руководство объединения находится в Ташкенте, в крупных городах основаны зональные мастерские, в небольших селениях — участки. Функции объединения разнообразны: контролировать работу мастеров на дому, быть в курсе их работы на производстве, привлекать их к участию в строительстве. В задачи объединения входят выявление и развитие новых видов народного творчества и возрождение того, что исчезло (возрождено ремесло набойки). Другая важнейшая задача объединения — организация ученичества. В постановлении объединения указано, какие мастера должны взять учеников.
Всякое объединение — организация официальная, но тут оно может работать плодотворно только лишь в том случае, если будут налажены чисто человеческие контакты.
Что делать с мастером, если он заупрямившись отказывается брать учеников, он не хочет передать кому-либо тайный рецепт своей рыштанской поливы. Какие тут применишь меры?
Пришлось доказывать ему, что этот почтенный рецепт, увы, давно уже ни для кого не тайна...

Р. Р.

ИППОДРОМ

В пригороде Ташкента выстроено здание ипподрома. Художники еще не кончили оформление интерьеров, но в субботу и воскресенье работа прекращается, куда-то утаскивают ящики, мешки — на ипподром приходят ценители лошадей. Естественно, перед входом в здание их встречают скачущие лошади — могучие животные, решительно превосходящие натуральную лошадь размером и массивностью (скульптура). Пробравшись по парапету, можно заглянуть в окно и разглядеть на стене неоконченных еще лошадей других статей — это голубые грациозные кони, плывущие в дымке пейзажей (энкаустика). Наконец, лошадь несколько фантастического характера — таких обычно ассоциируют с животными из сказок — лихо мчится по стене нижнего зала (мозаика). Кроме изображений лошадей здание ипподрома содержит панно с элементами восточных сюжетов. Руководители работ В. Бурмакин и М. Ахмедов. Художники А. Андреенко, А. Мазитов (мозаика), художники Ю. Талдыкин, Е. Мельников (энкаустика). Скульптор Р. Тер-Ованесян.

Ю. Сидоров

Хроника

Выставка русского фаянса

Г. Вебер
Чайники.
Фаянс, полива

Л. Никитина
Декоративное панно.
Фаянс, глазури

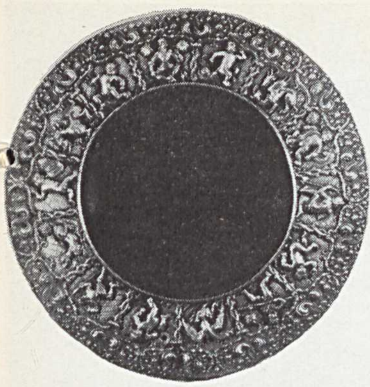
Л. Солодков
Набор для пива
Фаянс

И. Ляcс
Сервиз. Фаянс

Небольшая (экспонировано всего 250 предметов) выставка в Москве, в залах на улице Усиевича, посвященная современному русскому фаянсу, оказалась чрезвычайно интересной, интересной не только высоким профессиональным уровнем произведений и обилием имен, а скорее теми тенденциями и направлениями в искусстве нашего фаянса, которые она провозглашаёт. Даже после беглого осмотра экспозиции становится ясно, что художники, участвующие в ней, принадлежат к двум течениям, отличаются различным отношением к фаянсу и задачам своего творчества.
Этот различный художественный подход к материалу и произведениям из него закономерен и вытекает из специфики работы каждой группы керамистов. Часть из них, такие, как В. Филянская, А. Хихеева, О. Гагнидзе, В. Шинкаренко, Е. Беляков, Н. Гаврилов и другие, являются заводскими художниками, в своей повседневной работе создающими бытовые предметы. Они всегда представляют свое изделие в ансамбле жилого интерьера, в непосредственном контакте с человеком. Поэтому важным критерием их работы является удобство практического пользования изделием, его функциональность, а также выполнимость своего предложения заводом.
Они великолепно знают технологию, возможности и требования своего завода, их творчество питают глубокие корни традиций русского фаянса в целом, а в особенности традиций Конаковского завода, насчитывающего почти 170 лет существования. Это наши советские дизайнеры, которые ставят и решают сложнейшие задачи создания в рамках заводских требований изделий, наделенных эмоционально - художественным звучанием, красивых, национальных и современных.
Работая на заводе или даже покинув его стены, художники навсегда сохраняют в своем творчестве эти высокие принципы советского промышленного искусства и свой индивидуальный почерк. На выставке обращают на себя внимание ваза для цветов и блюдо, красивые по пропорциям, радостно светящиеся золотистой поливой. Это — произведения одной из старейших конаковских художниц — Веры Григорьевны Филянской, всегда умевшей подчинить свои творческие замыслы требованиям производства, создать художественно выразительные произведения. Ее вещи теплы и человечны, они даже как-то оживают при пользовании ими. Ее умение работать с фаянсом, любовь к этому материалу заложили основу современного конаковского стиля.
На протяжении всей истории русского фаянса, а особенно в первой половине XIX века, изделия с печатными рисунками занимали очень большое место среди заводской продукции. Евгений Беляков, восприняв лучшие традиции русских печатных рисунков, использовав свои наблюдения охотника, любителя дремучих калининских лесов, создал интересные, несколько наивные произведения, отличающиеся свежестью декоративного решения.
Широкий мазок в сочетании с легкой графикой, яркие крупные цветы, легко расположившиеся на мисках, кувшинах и чашках, очень «русский» характер формы и росписи — вот отличительные черты произведений Анны Хихеевой, недавно отметившей 40-летие своего творческого труда на Конаковском заводе. Искрятся, светятся и переливаются поливы на чайниках Г. Вебера. Его умение писать глазурями свидетельствует о большом мастерстве этого художника и представляет его как талантливого ученика и продолжателя известного зачинателя этого метода декорирования фаянса Г. Альтермана. Красивы по росписи и глубине полив две миски молодой художницы Н. Лепкалюк, недолгая работа которой в Конакове сделала ее поистине заводским художником.
Несколько особняком стоят произведения заслуженного художника РСФСР, главного художника Конаковского завода Николая Коковихина. Коковихин — это фигура художника - производственника нового типа, одинаково успешно работающего в двух направлениях: создающего образцы для массовой и серийной продукции, а на выставках выступающего с уникальными, станкового типа произведениями, наделенными глубоким эмоциональным содержанием. На выставке фаянса Коковихин представлен двумя произведениями: вазой (в разных цветовых вариантах) и композицией «Эллада». И если ваза по своим качествам могла бы оказаться в быту современного человека, могла бы быть изделием Конаковского завода, то «Эллада» — гимн чистоте и красоте античной культуры — выставочный экспонат. Примерно в таком же плане экспонирует произведения Л. Солодков: вместе с набором для пива с эффектами потечных глазурей он показывает и композицию «Заонежье», отличающуюся сложными формами и глубокой по колориту живописью.
Другая часть экспозиции советского фаянса — произведения как опытных, так и молодых керамистов, работающих индивидуально, вне заводского коллектива, не связанных с требованиями массового производства. Некоторые из них тяготеют к традиционным формам и декору, порою даже перенося их буквально на свои произведения, другие в своих замыслах целиком устремлены к современным решениям.
Эффектны и мастерски сделаны целые композиции, а также отдельные предметы Р. Цузмер, в которых она в тончайшей колористической гамме решает образ современного города или осеннего пейзажа с обнаженными деревьями и холодными туманами. Более традиционны работы М. Фаворской: ее шаровидные чайники, расписанные кобальтом и розочками-агашками, ваза, посвященная А. С. Пушкину, напоминают образцы старого русского фаянса.
Своеобразны и интересны объемно-пространственные композиции М. Дедовой-Дзядушинской, в которых она достигает большой выразительности и лиричности, а также блюда с зимними пейзажами Ю. Леонова. Это — не предметы, не вещи, они не несут никакой функциональной нагрузки. Это — станковые произведения в фаянсе. В них авторы раскрывают сложные эмоционально-психологические настроения.
Этими же качествами отличаются портреты Д. Мухиной. Они сразу угадываются на выставках по грустно сосредоточенному состоянию портретируемых и колориту, присущему этой художнице.
Произведения В. Малолеткова и В. Петрова можно отнести к разряду объемно-пространственных экспериментов. Их композиции порою крепко построены и закончены, но по сути своей они холодноумозрительны, не вызывают ответного чувства у зрителя, а то и скучноваты. Фаянс живет в них отвлеченной жизнью, в общем-то и не свойственной этому материалу.
Удачно выступила на этой выставке В. Орехова, представившая, кроме декоративных блюд, целую серию тарелок с изображением птицы, рыбы, человеческой фигуры или растительных мотивов в центре. При всей простоте этих тарелок, художнице удалось найти в них ту необходимую соразмерность форме изделий, с таким блеском и виртуозностью выполнить росписи, что они стали заметными произведениями искусства.
На выставке экспонировано мало скульптуры, однако следует отметить «Купальщиц» О. Артамоновой, «Красу русского леса» В. Сергеева и «Леопарда на дереве» С. Асерьянц.
Выставка показала, что привычное для нас представление о современном русском фаянсе должно быть расширено за счет новых тенденций и новых мастеров.
Современные художники, работающие в фаянсе, такие разные по восприятию этого материала, по темпераменту и творческим возможностям, по специфике работы и поставленным задачам, формируют в сумме новый облик фаянса наших дней. Они, как берега реки, один из которых обычно бывает пологим, а другой гористым, бережно и дружно несут полноводную реку — искусство советского фаянса.

Е. Бубнова

Испанская тарель начала XVI века



Если произведения серебряного дела XVI века редки вообще, то изделия испанских ювелиров, относящиеся к первой четверти XVI века, составляют весьма небольшую и притом несколько разнохарактерную группу. Основную причину малочисленности испанских ювелирных изделий обычно усматривают в разграблении их наполеоновскими войсками. Однако не только малочисленность памятников позволяет называть время с XV по середину XVII столетия золотым веком испанского серебра. В это время в творчестве мастеров Испании и Португалии последовательно сменяют друг друга различные стили: позднеготический, ренессансный, маньеризм и так называемый «стиль Филиппа II» (1570—1665). Необычайное разнообразие изделий и привлекает особое внимание специалистов к этому периоду. Английский исследователь Чарльз Оман в результате многолетнего изучения рассеянных по всему миру памятников испанского серебра издал каталог, куда вошли и некоторые произведения из советских музейных собраний [1]. Ч. Оману осталась неизвестной тарель в коллекции Московского областного краеведческого музея (г. Истра). Поступила она в свое время из усадьбы «Введенское» возле Звенигорода. Но это обстоятельство не решает вопрос о принадлежности испанской тарели последнему владельцу усадьбы графу Гудовичу [2]. В музее, существовавшем в «Введенском». в 1920-е годы были собраны предметы старины и искусства, свезенные из нескольких окрестных усадеб — Вязем, Назарова, Ильинского, Усова, Поречья, Подушкина, Ершова [3].

Тарель круглая, диаметром 27,5 см, с выломанной серединой диаметром 16,3 см, так что в сущности сохранилось лишь обрамление, а центральная композиция утеряна. Возможно она содержала изображение герба заказчика. Сейчас сохранившийся бордюр тарели помещен на диск-подкладку из красной меди. Изображения тарели чеканены в довольно высоком рельефе и хранят следы покрывавшей их позолоты. Перевитый стебель образует 14 арочек с килевидными завершениями, в которых группируются несколько сцен. Действующими лицами являются крепко сложенный малыш, вооруженный копьем воин в доспехах и дракон. Возможно, что здесь мы имеем цикл иллюстраций к одной из версий легенды о подвигах малолетнего Геракла, которые, надо указать, пользовались большой популярностью в испанском искусстве указанного периода [4]. Плетения стебля в орнаменте с ритмично повторяющимся одним и тем же мотивом еще восходят к традициям готики, но формы тематических изображений — ренессансные. Попутно надо заметить, что изображение щита, включенного в композицию, состоит как бы из двух частично совмещенных овалов — традиционно испанской формы и близко напоминает так называемый мексиканский щит Филиппа II из Королевской оружейной в Мадриде. На щите, изображенном на тарели, видны знаки, которые, по-видимому, являются владельческими.

Сцены, рассказывающие о приключениях малолетнего героя, переданы мастером с ярко выраженным динамизмом. Ювелир достаточно внимателен к деталям, но он никогда не перегружает плоскость излишними подробностями. Он стремится к передаче материальности предметов, хотя в то же время сохраняет условность пропорций, при которой фигуры воина и обнаженного большеголового мальчика оказываются равновеликими. В этом можно увидеть стремление мастера выделить малолетнего героя. Фон изделия разбит на небольшие ромбы с кружочками внутри каждого, благодаря чему образуется своеобразная сетка, которая соединяет фигуры с обрамлением. Это создает композиционное единство сложного бордюра.

На тарели, ныне хранящейся в Истре, мы не смогли обнаружить клейм, которыми обычно испанские ювелиры в начале XVI века уже снабжали свои произведения. Не исключено, что марка могла находиться на оборотной стороне центра тарели, которая ныне утрачена, а на лицевой стороне ее, вероятно, был герб. Публикуемый памятник напоминает тарель 1500-х годов. Оба изделия имеют принципиально сходное обрамление [5]. Можно предположить, что и центральная часть обеих тарелей была схожей. В тематическом отношении истринская тарель также не одинока: подобными сценами украшен ковчежец, выполненный около 1520 года в Кордове [6]. Сходство отдельных черт тарели из «Введенского» с известными испанскими изделиями позволяет отнести изготовление публикуемого произведения к первой четверти XVI века. К наиболее существенным особенностям, кроме переплетения позднеготических и ренессансных мотивов, надо также причислить сходство приемов построения композиции, характера рельефов, обработки плоскостей. Отмеченные особенности присущи в одинаковой мере и скромным изделиям испанских ювелиров этого времени, и роскошным, потребовавшим исключительного мастерства, например, как монстранц, выполненный в Бургосе около 1525 года [7]. Близкие испанским изделия португальских ювелиров того же времени отличаются большей причудливостью узора, в котором сплелись растительные побеги, животные и фигуры людей. Это обстоятельство и позволяет более уверенно относить публикуемую тарель к группе испанских. Тарель музея в Истре представляет собою интереснейшее произведение испанских мастеров серебряных дел начала XVI века, наиболее родственное изделиям, связанным своим происхождением с Кордовой. К числу испанских памятников, хранящихся в нашей стране [8], теперь можно присоединить еще один, до сих пор остававшийся неизвестным.

В. Пуцко

---

[1] *Ch. Oman.* The Golden Age of Hispanic Silver. London, 1968.

[2] *Г. Лукомский.* «Введенское». — «Столица и усадьба», 1916, № 59, с. 3—6.

[3] *А. Греч.* Музей в «Введенском». — «Среди коллекционеров», 1922, № 7—8, с. 32, 33.

[4] *D. A. Inigues.* La mitologia y el arte espanol del Renacimiento. Madrid, 1952, p. 65—87.

[5] *Ch. Oman.* Op. cit., N 25, fig 65.

[6] Там же, № 35, с. 83.

[7] Там же, № 52, с. 105, 106.

[8] *Э. А. Лапковская.* Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. М., 1971, табл. 65, 72, 81, 82; *П. П. Дервиз.* Несколько памятников испанского ювелирного искусства XVI—XVII веков в Эрмитаже. «Труды Отдела западноевропейского искусства Гос. Эрмитажа», т. II, Л., 1941, с. 85—93.

Театр сатирической маски

Ирина Бибикова

Громадные карнавальные фигуры играли важную роль в ритуале праздничных действий почти всех народов. Значительное место занимали они в оформлении советских революционных празднеств 20—30-х годов. Эти объемные изображения прекрасно смотрелись на открытом воздухе, когда, возвышаясь над морем человеческих голов, медленно двигались в колоннах демонстрантов, выделяясь не только своими масштабами, но и острогротескной выразительностью масок. В газетных статьях, посвященных революционным празднествам, встречается ряд описаний таких фигур, решенных не статично, а с возможностью несложных повторяющихся движений. Иногда это были огромные головы-маски, они одевались на демонстрантов и забавно контрастировали с фигурами несущих их людей. Причем в процессе движения игра светотени создавала иллюзию своеобразной мимики, оживлявшей маски и придававшей им особую выразительность.

В связи с недавно отмечавшимся 50-летним юбилеем Центрального парка культуры и отдыха имени Горького особенно хочется вспомнить об интересных работах, проводившихся там по созданию очень выразительных гротескных фигур и масок. Здесь можно было видеть сложившиеся в агитискусстве первых революционных лет типы: «капиталиста», «кулака», «попа», «соглашателя», с характерными для них атрибутами: цилиндр — фрак, картуз — жилетка, митра — крест и т. д. Этими, всегда повторяющимися атрибутами определялся типаж той или иной маски, трактовка же самих гротескных образов отличалась разнообразием и богатством творческой выдумки. Наряду с таким, ставшим уже «классическим» типажем выполнялись также карикатурные изображения хулиганов, прогульщиков, спекулянтов. Публика всегда восторженно реагировала смехом и аплодисментами на появление в агитшествиях огромных карнавальных фигур. Однако демонстрировались эти фигуры обычно весьма недолго — во время народных гуляний, карнавалов и других праздничных зрелищ.

В связи с бурным успехом у публики возникла идея организации постоянно действующего Театра масок, где актерами были бы такие огромные карнавальные фигуры, внутри которых помещались управлявшие их движениями люди. Руководила этим театром режиссер А. Сем, сценарии для постановок и стихи писал В. Лебедев-Кумач. Фигуры создавались по эскизам и при непосредственном участии трех молодых художниц, только что окончивших театральное отделение ВХУТЕИНА, Я. Козловской, Ф. Севортян и Н. Стародуб. Необходимые для исполнителей легкость и пустотелость карнавальных фигур достигалась своеобразной каркасной конструкцией из тонкой проволоки, обтянутой материей, которая потом расписывалась. Для находящегося внутри актера, на уровне его глаз, делалось незаметное отверстие. Кис-

ти рук и ноги актера оставались свободными, причем их масштабные соотношения с громадной карнавальной фигурой создавали своеобразный комический эффект. Головы чаще всего выполнялись из папье-маше и украшались различными наклейками в виде бровей, волос, бороды, усов, у некоторых масок вращались глаза или открывался рот.

Так, режиссер А. Сем, один из создателей Театра масок, пишет: «Масковым наследством, доставшимся нам, были в основном карнавально-плакатные фигуры, «врагов внутренних и внешних», оставшиеся еще с тех пор, когда маска пришла из ВХУТЕИНа вместе с молодыми художниками, искавшими новые формы вещественного оформления карнавалов и демонстраций. Постепенно наряду с обычными образами «прогульщика», «капиталиста», «попа» появлялись другие маски, «Жоржик» и «Маруся» — первая проба создать образы комедийно-бытовые. Для нас было ясно, что наша укрупненная фигура-карикатура должна быть максимально подвижная, представляющая возможность для различных изменений действующих лиц посредством переодевания и грима... Мы обратились к истокам народного театра и там почерпнули много интересного материала, который, будучи преломленным в наших парковых условиях, породил «Цирк театра масок» и «Карусель театра масок» — наши первые работы на катке» [1]. Такой опыт перенесения действий на каток является еще одной интересной находкой создателей театра масок. Можно себе легко представить, что когда огромные карнавальные фигуры разыгрывали различные смешные сценки, гротескно пародирующие танцы на льду, то это производило особенно комическое впечатление. Основной задачей Театра масок было создание массового народного зрелища. Известный театральный художник Я. Штоффер считал, что «Театр масок на данном этапе своего развития достиг первой победы. Он вскрыл типаж средствами маски, освоил творчески первичный элемент создания настоящего массового зрелища... Надо уделить больше внимания Театру масок ЦПКиО, крупнейшему событию в области нашей театрально-зрелищной массовой культуры, не имеющему прецедента в истории» [2]. О народном массовом Театре масок В. Лебедев-Кумач сказал стихами:

Искусство и театр имеют много красок
Все краски заиграть должны теперь у нас.
И я желаю стать Театру масок
Театром широчайших масс.

Театр масок — одна из интересных и своеобразных страниц в истории советского искусства. Характерные для этого театра, как, впрочем, и для многих других видов агитмассового искусства 30-х годов, умение привлечь внимание зрителя неожиданной оригинальностью форм, богатством фантазии, забавной творческой выдумкой могло бы быть взято на вооружение и более широко использовано в современных агитационно-оформительских работах.

[1] Многотиражка «Парк культуры и отдыха», 3 декабря, 1934.
[2] Там же.

Появление книги Э. А. Королевой «Ранние формы танца» * является весьма знаменательным. За последние годы заметно возрос интерес к «миру движений», к феноменам, образующим в своей совокупности сферу процессов нашей Вселенной.
В связи с этим внимание сосредотачивается, в частности, и на проблеме танца, на процессах генезиса «динамических искусств», то есть искусств, возникновение и существование которых связано с движением, с некоторой уникальной динамической формой. Автор рецензируемой работы полагает, что «танец— это вид пространственно-временного искусства». Древний человек вступал в разнообразные взаимоотношения с окружающим его миром и, изготовляя вещи, изменял форму природных предметов. Наряду с собственно утилитарными вещами он создавал изделия, дифункциональные по своему назначению, вызванные к жизни духовными потребностями, и предметы, относящиеся уже к миру искусства. Проникновение в «мир динамики» порождало сходные явления. Человек, изменяя свои движения, создавал новый динамический стереотип, новые приемы трудовой деятельности и магические действия, в том числе охотничьи пантомимы, магические пляски и танцы, удовлетворявшие его эстетическое чувство. Возникновение танцев пока скрыто от нас тысячелетиями последующей истории. До настоящего времени отсутствует единство мнений по поводу даже того, что же собственно следует считать танцем. Королева характеризует танец, как «вид ...искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз». Данная работа рассматривает танец с момента возникновения «достаточно достоверных свидетельств человеческой деятельности, его духовной жизни — наскальных рисунков, скульптурных изображений» и т. д. Таким образом, автор поневоле несколько ограничивает рассмотрение темы периодом, начинающимся уже с кроманьонца, то есть человека в общих чертах близкого к современному типу. Тем самым, в поле зрения исследователя попадают относительно развитые формы искусства. Причины возникновения танца автор видит в попытках древнего сознания осмыслить мир, при этом танец является формой общественного сознания и деятельности, способствующей эстетическому осмыслению действительности.
Автор подчеркивает отличие танцев людей как членов человеческого коллектива от танцев животных, выделяя преобладающую роль общества и воспитания, но не отрицая, однако, того, что танцы человека имеют также биофизиологическую природу. Первые танцы несли печать синкретического характера первобытного сознания. В таком случае танцы оказываются тесно связаны с самим процессом формирования коллективного сознания.
В работе разбирается спектр танцевальных форм в процессе их развития. Автор приводит примеры охотничьих, военных и тотемических танцев, древнейших видов женских обрядовых танцев, вплоть до бытовых танцев позднейших времен. Эволюция танцев прослеживается в связи с изменениями трудовой деятельности. Так, пляски охотников сменяют танцы плодородия, а развитие коллективного опыта включает в сферу интересов общины космические феномены — движение Солнца и Луны, что приводит к появлению среди фигур танца круговых элементов, а также и более сложных — типа меандра.
Положительным аспектом работы является применение современных методов исследования. Автор привлекает большой исторический материал с целью сопоставления известных нам поз танцев древних народов с плясками некоторых современных племен. В частности, некоторые позы в танцах пигмеев соответствуют запечатленным на древнеегипетских статуэтках. Но автор не отказывается от «внутреннего» анализа и уделяет большое внимание танцу в контексте культуры. Важным преимуществом работы является наряду с семантическим рассмотрением детальный хореографический анализ танцев, выяснение связи элементов танцев с символикой определенной стадии развития общества. Например, как ведущие элементы мужских танцев автор выделяет прыжки, присядки и удары ног о землю. Что же касается женских танцев, то их характерными элементами являются пружинящие движения колен, особые движения рук и бедер, тенденция как бы тяготения к земле.
Интересная работа Королевой вносит вклад в малоизученную проблему развития танца, как «сложной динамической системы, функционирующей в контексте определенной культурно-исторической эпохи».
В. Данилин

---

* *Э. А. Королева.* Ранние формы танца. Кишинев, «Штиинца», 1977.

Вышли из печати

Казимирова М. НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ЗОЛОТАРЕВ. Л., «Художник РСФСР», 1978.
Книга, посвященная творчеству народного художника РСФСР, главного художника Большого театра СССР Н. Н. Золотарева, рассказывает о творческом пути сценографа. Издание содержит большое количество цветных воспроизведений работ Золотарева и список основных спектаклей, оформленных мастером.

Кобылина М. М. ИЗОБРАЖЕНИЯ ВОСТОЧНЫХ БОЖЕСТВ В СЕВЕРНОМ ПРИЧЕРНОМОРЬЕ В ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э. М., «Наука», 1978. (Академия наук СССР. Ин-т археологии).
В издании систематизированы и подвергнуты сравнительному анализу малоазийские и египетские памятники Причерноморья.

Кучин Н. М., Смирнов Н. Ф. ШКОЛА ХУДОЖНИКОВ-ОФОРМИТЕЛЕЙ НАГЛЯДНОЙ АГИТАЦИИ. М., «Плакат», 1978.
Очерки книги рассказывают об опыте работы ленинградской школы художников-оформителей, существующей на общественных началах и готовящей художников для предприятий и учреждений.

Маркова Г. А. БОЛЬШОЙ КРЕМЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ. М., «Московский рабочий», 1978.
Изящное издание малого формата рассказывает об архитектуре, художественном убранстве и реставрации построек ансамбля Большого Кремлевского дворца, их культурном и общественном назначении в наши дни.

Маслова Г. С. ОРНАМЕНТ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ВЫШИВКИ КАК ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК. М., «Наука», 1978. (Академия наук СССР. Институт им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Вышивка XVIII — начала XX века, созданная мастерицами северных и центральных районов России, исследуется автором как многообразное художественно-культурное явление в историческом, этнографическом и искусствоведческом аспектах.

Матафанов В. НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ КОЧЕРГИН. Л., «Художник РСФСР», 1978.
В монографии о заслуженном художнике РСФСР Н. М. Кочергине (1897—1974) освещается многообразное творчество мастера: его работа в области монументально-декоративной росписи, сатирические рисунки для различных журналов, «Боевого карандаша», «Окон ТАСС», книжная графика и иллюстрации.

Опарин В. Г. ХОЖДЕНИЕ К БУЯН-КАМНЮ. Петрозаводск, «Карелия», 1978.
Очерки, созданные на основе материалов экспедиций в Пудожский район, знакомят читателей с народным творчеством. Рассказы о произведениях художественных ремесел соседствуют с путевыми заметками, легендами и сказками о народных умельцах пудожского края.

Палентреер С. Н. САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО. Выпуск I. Учебное пособие для студентов специальности «Озеленение городов». М., 1978. (Министерство высшего и среднего специального образования СССР. Московский лесотехнический институт).
Задача настоящего пособия — охарактеризовать своеобразие различных стилистических приемов оформления садов и парков путем выявления основных композиционно-планировочных принципов их организации в странах Древнего Востока, средневековой Европы, Италии периода Возрождения и барокко, Франции XVII в.

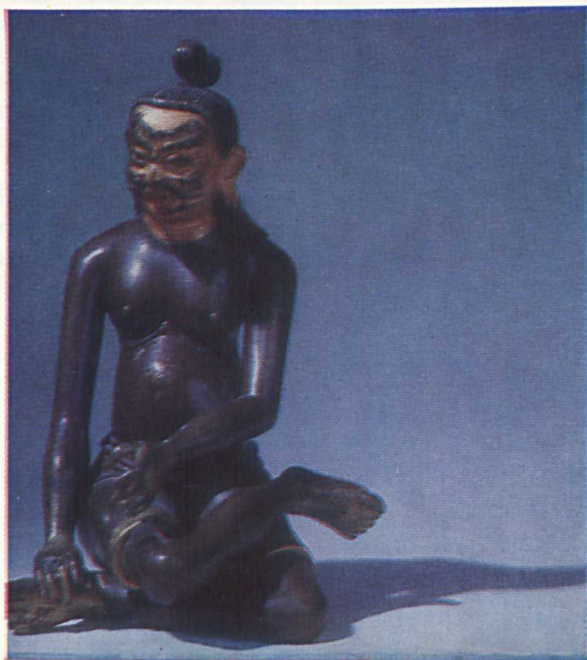
ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ. Объедин. пленум правлений Союза архитекторов СССР и Союза художников СССР. 14 и 15 декабря 1976 г. М., 1978. (Союз архитекторов СССР). В материалах объединенного пленума, представленных сокращенной стенограммой докладов его участников, вскрывается актуальная проблема синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства.

Рындина А. В. ДРЕВНЕРУССКАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА. Новгород и Центральная Русь XIV—XV веков. М., «Наука», 1978.
Памятники древнерусского искусства. АН СССР. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР. Пересматривая в некоторых отношениях существующую точку зрения на новгородскую пластику XIII—первой половины XIV веков, автор характеризует ее как самостоятельное и сложное художественное явление, имевшее значение для развития всей древнерусской скульптуры.

Сардаров А. С. ИСТОРИЯ И АРХИТЕКТУРА ДОРОГ БЕЛОРУССИИ. Минск, «Вышэйшая школа», 1978.
В книге освещается история, современное состояние и перспективы развития архитектурно-художественной среды автомобильных дорог Белоруссии.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО. РУСЬ. ГРУЗИЯ. М., «Наука», 1978. (АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Всесоюз. науч.-исследоват. ин-т искусствознания Министерства культуры СССР. Институт истории груз. искусства им. Г. Н. Чубинашвили АН СССР).
Центральной проблемой сборника, посвященного конкретным вопросам средневековой архитектуры и изобразительного искусства Руси и Грузии, является проблема установления характера культурно-исторических контактов двух стран с Византией, христианским и мусульманским Востоком, а также анализ процесса формирования национальных художественных школ Руси и Грузии.

Буддийская пластика



Коллекция Магдалины Сергеевны Ткачук (г. Киев), ученого-ботаника, автора трудов по культуре и классификации кактусов, складывается с 1924 года. С детства ее завораживали старинные восточные вещи. Знакомство с произведениями искусства Востока, а затем и углубленное изучение их пробудили благородную страсть коллекционера.

В коллекции, которую Магдалина Сергеевна собирала вместе со своим мужем, вещи весьма разнообразные: здесь фарфор китайский и японский, китайская и японская перегородчатая эмаль, бронза, резная деревянная скульптура, индийская резьба по слоновой кости и многое другое.

Но это лишь фон, на котором рельефно выделяется коллекция миниатюрной буддийской бронзовой пластики XVI—XIX веков — более 40 вещей размером от 5 до 30 сантиметров.

Наиболее интересна в художественном отношении миниатюрная скульптура XVI—XVII веков, отлитая способом утраченного воска, с искусственной коричневой патиной благородных оттенков и бронзировкой, позолотой и подкраской лица, волос, губ, зубов. Эти вещи близки к непальским образцам, отличаются особой гибкостью и ритмичностью поз и жестов, изяществом и благородством пропорций.

Остальная пластика могла быть отлита в период между концом XVII и началом XIX века. В стиле статуэток второй группы переплетаются тибетские, монгольские и китайские традиции.

Изображения божеств и святых ламаизма строго каноничны, иконография — позы, жесты, положения рук и пальцев, атрибуты — все это символично. Руки и пальцы их обычно сложены в символические жесты — «мудры», обозначающие щедрость, учение, безопасность, милосердие, доказательство, призыв к свидетельству и др. В то же время эти статуэтки грациозны, исполнены гармонии и покоя или, напротив, воплощают напряжение, насыщенное драматизмом, динамику, доведенную до предела. Они пленяют тонкостью и изяществом орнамента, ритмичностью движений. В собрании М. Ткачук есть статуэтка Верховного будды — Ваджрадхара. Он считается творцом мира. Будда сидит на тронелотосе в обычной позе со скрещенными перед собой ногами, в скрещенных на груди руках — колокольчик и изображение молнии — ваджра — символические ритуальные предметы. Статуэтка украшена бирюзой. Великолепен в коллекции Будда Амитаюс, сидящий на троне-лотосе, в одеянии принца, украшенного многочисленными драгоценностями, исключительно тонко выполнена спинка трона со сквозным цветочным узором.

В коллекции несколько изображений бодисатв. Их считают божествами милосердия. Так же, как и будды, они обычно сидят или стоят на лотосе.

Бодисатва Манджушри —«очаровательное счастье» — из светлой бронзы изображен стоящим на лотосе, с мечом в правой руке, в левой — лотос с книгой. Манджушри — олицетворение мудрости и мистического познания.

Женскими аспектами бодисатв являются тары.

Наиболее известными считаются две тары — Зеленая и Белая, воплотившиеся, согласно ламаистским легендам, в женах тибетского царя Сронцзан-ган-по (принявшего буддизм в VII веке) — непальской и китайской принцессах. Их изображения тоже представлены в коллекции.

Зеленая тара богато украшена инкрустациями из бирюзы и коралла; ее жесты (мудры) обозначают доказательство и милосердие; правая нога покоится на маленьком цветке лотоса.

Отличительная черта Белой тары — семь глаз; три на лбу, четыре на руках и ногах.

Многочисленными образцами представлены «грозные божества». Это дхармапалы — защитники буддизма, которым придан устрашающий гневный вид, знаменующий их борьбу со злыми духами, с врагами ламаизма и с различными бедствиями.

К числу грозных божеств относится самая крупная скульптура собрания — более 30 сантиметров. Это Шридеви (или Лха-мо) — жена бога смерти. Она едет на муле, седлом служит кожа, содранная с врага буддизма; в руках должна была быть чаша из черепа с кровью — капала, которая не сохранилась. Когда Шридеви преследовали, то рану от стрелы на крупе мула она превратила в глаз. На ее голове — венец из черепов, на груди — ожерелье из голов, на лбу — третий глаз. Ее движения динамичны, правая рука угрожающе протянута вперед.

К грозным божествам относится и Махакала, статуэтка которого есть в коллекции Магдалины Сергеевны. Махакала — шестирукий, трехглазый, с раскрытым оскаленным ртом. В руках венец из черепов, ритуальные предметы — нож, изображение молнии, барабанчик, чаша с кровью, на спине — шкура тигра, нимб в виде пламени. Движения его стремительны. К таким же гневным божествам принадлежит и Кубера (Вайшравана) — бог богатства. Он едет на льве, в руках — знамя и мангуста, выплевывающая драгоценности. На нем панцирь, на голове венец. Другая статуэтка изображает Кубера, который сидит на подушках, в руках — мангуста и кинжал или меч. В коллекции есть и грозные божества женского рода — дакини, покровительницы местных пастырей, их изображают обнаженными.

В собрании Ткачук — две прекрасные статуэтки дакинь. Одна из них исполняет ритуальный танец. Она изображена с раскрытым ртом и высунутым языком, на лбу третий глаз, на спине кожа с человеческой головой. На груди ожерелье из черепов, в руке колокольчик и символ молнии. В коллекции имеются две фигурки магов — аскетов. Один из них почти обнаженный с длинными волосами сидит, подогнув под себя ноги. На голове венец из черепов. В этих скульптурах чувствуется индийская традиция — удивительная гибкость и упругость движений. Многочисленны в коллекции фигуры святых лам. Среди них — исторические персонажи, но показанные не портретно, а в облике и с атрибутами божеств.

В собрании Маргариты Сергеевны интересны образцы буддийских ритуальных предметов — бронзовый с позолотой магический кинжал — килака. Навершие его в виде головы грозного божества с символом молнии на макушке, а трехгранное лезвие украшают рельефные изображения змей и чудовищ. Коллекция М. Ткачук представляет большую художественную ценность. Многие ее миниатюрные скульптуры не уступают лучшим экспонатам музеев. Когда Киевский музей западного и восточного искусства показывал в 1971 году выставку тибетского и монгольского искусства, предметы из собрания Магдалины Сергеевны, любезно ею предоставленные, были выставлены вместе с музейными.

Александр Крыжицкий

На стр. 47

Кубера (Вайшравана) на льве. Бронза с позолотой

Шридеви (Лха-мо) Бронза с позолотой

Дакини. Бронза с коричневой патиной. Тибет, XVI—XVII вв.

Сиддха. Бронза с коричневой патиной. Тибет, XVI—XVII вв.

Слева
Зеленая тара. Бронза с позолотой и инкрустацией из бронзы и коралла.

Справа
Махакала
Бронза с позолотой

НАГРАДЫ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

Ежегодно Президиум Академии художеств СССР присуждает медали и дипломы за лучшие произведения изобразительного искусства, посвященные актуальным проблемам наших дней и выполненные с высоким художественным мастерством. В 1978 году среди авторов, удостоенных наград Академии,— большая группа художников декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства.

Золотой медалью награжден **В. Муратов,** художник завода «Гусь-Хрустальный», за декоративную вазу «Гимн Октябрю» и композицию «Весна человечества» (хрусталь).

Серебряной медалью награжден театральный художник **В. Левенталь** за оформление музыкальных спектаклей советских композиторов в Большом театре «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Похищение луны» Тактакишвили, «Чиполлино» Карена Хачатуряна, «Мертвые души» Щедрина.

Дипломы Академии получили следующие художники: **Г. Антонова** за декоративные композиции из стекла «Камчатка» и «Дальний Восток», **Л. Жоголь** за декоративный текстиль в оформлении интерьеров гостиницы «Киев», **Н. Коковихин** за декоративные вазы из фаянса «Цветущая земля», «Знамена Победы», «Праздничный город» (Фаянсовый завод им. М. И. Калинина, Конаково), **И. Симонова** за гобелен «Октябрь», **Э. Калонтаров** за изобразительное решение кинофильма «Чрезвычайный комиссар» (Узбекфильм).

Редакция и редколлегия журнала «ДИ СССР» поздравляет награжденных и желает им новых творческих достижений

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2(255).1979
Основан в 1957 году

В номере:

На обложке:
Туристский комплекс в Суздале. Вход в главный вестибюль

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А05605 от 5.I.1979г.
Сдано в набор 8.XII.1978
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9,829
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 4402. Тираж 34 000.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва
ЦК КПСС и Совет Министров СССР постановили присудить Государственные премии СССР 1978 года: Бисти Д., заслуженному художнику РСФСР, Верейскому О., народному художнику РСФСР,— за участие в разработке и осуществление научных принципов издания 200-томной «Библиотеки всемирной литературы», за иллюстрирование; Вигдергаузу П., Кишкану В., Седаку И., Цимиданову Д.— архитекторам, Девялтовской Б., Родионову Г.— инженерам по озеленению, Миронову В., Пеклупу В.— инженерам-строителям,— за ландшафтную архитектуру центра города Донецка; Мамедову Т., народному художнику Азербайджанской ССР,— за памятник Мешади Азизбекову в Баку; Орлову М., заслуженному архитектору РСФСР, руководителю работы, Рапинскому Ю., Косаржевскому В.— архитекторам, Александрову Ю., заслуженному художнику РСФСР, скульптору, Лепскому В., заслуженному строителю РСФСР, инженеру-конструктору, Артюшенко Г., заслуженному строителю РСФСР, Брунцеву В., Морозову А., Черкашину Е.— инженерам-строителям,— за архитектуру главного туристского комплекса в Суздале; Рябичеву Д., народному художнику РСФСР и Узбекской ССР, скульптору, Кутыреву Е., заслуженному архитектору РСФСР, Малютину М., народному художнику РСФСР,— за монумент «Борцам революции» в г. Иванове.

*

3 ноября прошлого года в Академии художеств СССР (Кропоткинская ул., 21) открылась ретроспективная выставка произведений С. Лебедевой (1892—1967), А. Куприна (1880—1960), Н. Ульянова (1875—1949). На выставке экспонировались живопись, скульптурные, графические и театрально-декорационные работы.

*

Осенью прошлого года в Государственном музее искусств народов Востока была открыта выставка «Ювелирное искусство» заслуженного художника Грузинской ССР, заслуженного деятеля Дагестанской АССР Мапабы Магомедовой.

*

Выставка произведений московских молодых художников кино была открыта в выставочном зале МОСХ (ул. Жолтовского, 17). Экспонировалось 74 эскиза к новым фильмам и лентам, уже знакомым зрителям. Выставка посвящалась 60-летию ВЛКСМ и 40-летию художественного факультета ВГИКа.

*

«Школа — учитель — искусство» — так называлась первая Всероссийская выставка учебных и творческих работ студентов художественно-графических факультетов и отделений педагогических институтов и училищ, открывшаяся 4 ноября в выставочном зале на Уральской ул., 6. Более 1000 работ будущих педагогов-художников прибыли сюда из Омска, Магнитогорска, Смоленска, Орла, Чувашии, Дагестана. 17 институтов и 33 педучилища, где есть соответствующие факультеты и отделения, показали на выставке произведения живописи, скульптуры, станковой и книжной графики, декоративно-прикладного искусства.

*

В ноябре прошлого года в Центральном Доме литераторов (ул. Герцена, 53) была открыта выставка гобеленов латышской художницы Руты Богустовой.

*

20 ноября 1978 года открылся пленум Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, на котором лучшие московские реставраторы поделились опытом с коллегами из городов РСФСР. Цель пленума — сделать достижения прославленных мастеров достоянием всех реставраторов.

*

В большом зале комбината декоративно-прикладного искусства МОСХ РСФСР (ул. Гостиничная, 7а) осенью минувшего года была открыта выставка работ секции молодых художников по эстетике и художественному проектированию. 25 молодых художников представили более 50 эскизов и проектов оформления выставок, пионерских лагерей, детских площадок, а также работы, которые стали как бы творческим отчетом художников поездок по городам страны.

*

Традиции и современность в художественном конструировании отражала выставка «Чехословацкий дизайн», открывшаяся в Политехническом музее 28 ноября прошлого года. Были показаны знаменитые изделия чешских стеклодувов, мастеров прикладного искусства, создателей мебели для квартир и общественных помещений, производственное оборудование, отвечающее требованиям технической эстетики. Экспонаты для выставки представили Пражский художественно-промышленный музей и Институт промышленного дизайна ЧССР. В дни работы выставки состоялись встречи дизайнеров двух стран, творческие дискуссии.

*

Ленинград
Уникальной коллекцией графики К. С. Петрова-Водкина обладает Русский музей. 2 ноября прошлого года здесь открылась юбилейная экспозиция графики художника, посвященная столетней годовщине со дня его рождения. На ней было представлено свыше 250 произведений.

*

3 ноября прошлого года в Центральном выставочном зале открылась традиционная осенняя выставка работ ленинградских художников. Более 700 авторов представили 1200 произведений живописи, графики, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Керамические композиции, элегантные платья и костюмы, ювелирные изделия, фарфор, художественное стекло, декоративные ткани, веселые куклы — во всем показанном радовали щедрость фантазии, выдумка, высокий профессионализм авторов.

*

100-летию со дня рождения советского скульптора А. Т. Матвеева (1878—1960) был посвящен вечер в Русском музее осенью прошлого года. С воспоминаниями об А. Т. Матвееве выступили его ученики — ныне ведущие ленинградские скульпторы. Участники вечера побывали на открывшейся в музее выставке произведений мастера.

*

Осенью прошлого года в выставочном зале на Охте открылась выставка молодых художников, работающих в Ленинградской организации Художественного фонда РСФСР. Здесь были представлены графические листы, печатающиеся массовым тиражом, плакаты, эскизы театральных декораций, модели одежды, проекты оформления улиц, набережных, различных общественных зданий, гобелены и керамика для гостиниц, декоративные ткани, сервизы, работы дизайнеров.

*

3 ноября прошлого года в Государственном музее этнографии СССР открылась выставка «Узоры литовского края», подготовленная Министерством культуры и обществом народного искусства Литовской ССР. В экспозиции было представлено свыше 400 экспонатов 300 мастеров. Это работы ткачей, вязальщиц, ювелиров; плетеные вручную пояса, которые делает Броне Кодайпите, деревянные скульптуры Доминикаса Вугайтиса и Владаса Стумбраса, шейные украшения — традиционное убранство литовских женщин — работы И. Урбанаса.

*

Одним из лучших в мире считается эрмитажное собрание перстней античного времени. Оно начало складываться более двух с половиной веков назад и сейчас насчитывает несколько сотен экземпляров. Самые ранние образцы восходят к VI в. до н. э., позднейшие — к IV в. н. э. Многие из необычных экспонатов были показаны на выставке в фойе Эрмитажного театра осенью прошлого года.

*

Современному сельскому строительству Нечерноземной зоны РСФСР был посвящен семинар зодчих в ноябре прошлого года. В программу семинара были включены сообщения об охране окружающей среды, памятников истории и культуры, о синтезе искусств в архитектуре сел.

*

Вильнюс
Здесь открылся музей старинного интерьера. Экспонируются произведения прикладного искусства XVI—XIX веков. Реликвией старины является и само здание музея — реставрированный Веркяйский ансамбль, построенный два столетия назад.

*

Джезказган
В долине реки Сарысу завершено восстановление мавзолея X века Джубан-Ана. Это единственный в Центральном Казахстане памятник древнего зодчества, установленный женщине-матери. В переводе на русский язык Джубан-Ана означает мать Джубана, легендарного казахского богатыря.

*

Иркутск
Здесь в залах областного художественного музея была открыта выставка изделий Хайтинского фарфорового завода.

*

Братислава
Здесь была открыта выставка «Фарфор и керамика-78», на которой экспонировалась продукция 25 ведущих предприятий Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и Советского Союза.

*

Орешак (Болгария)
Около 2000 изделий из керамики, тканей, металла, кости и дерева стали экспонатами международной выставки народных художественных промыслов, открывшейся здесь осенью прошлого года. Участники выставки — болгарские, румынские и советские мастера.

*

Лондон
«Сокровища Сибири» — так называлась новая экспозиция Британского музея, открывшаяся здесь осенью прошлого года и прилетевшая в Лондон из ленинградского Эрмитажа. Были показаны изделия из золота, кости, дерева, отображающие различные сценки из жизни древних народов Сибири, а также возвращенные к жизни ленинградскими учеными фрагменты одежды, конских седел, ритуальных масок и многое другое. Эти экспонаты впервые покинули залы Эрмитажа. Выставка рассказала не только о древних шедеврах человеческих цивилизаций, но и показала, как бережно хранят сокровища мировой культуры в нашей стране.

Мехико
В конце октября прошлого года здесь завершил работу XIII конгресс Международного союза архитекторов. Участники конгресса рассмотрели вопросы обеспечения социальных условий дальнейшего прогресса архитектуры, более полного выполнения архитекторами всех стран их высокого предназначения — служения человеку. В заключительном документе была подчеркнута необходимость активного участия архитекторов в решении насущных задач национального развития.